TEATRUL REGINA MARIA
-1-
4 - BIHOR - ROMÂNIA

DUMITRU SOLOMON

Atentat la libertatea regizorală

Mă îndoiesc sincer că ar exista cineva, acum, la sfârşitul secolului al XX-lea, care să conteste dreptul absolut al regizorului de teatru asupra teritoriului său, cucerit prin lupte şi eforturi, stăpânit prin tradiţie, har şi pricepere. Acest teritoriu este, evident, **spectacolul**. Nu, însă, şi textul dramatic. Dacă un regizor îl vede pe Hamlet cu burtă şi chelie – cum s-a întâmplat –, dacă altul este convins că „scena balconului" din **Romeo şi Julieta** devine mai sugestivă petrecându-se în baie – cum, de asemenea, s-a întâmplat –, dacă un al treilea socoteşte că **Antigona**, jucată în haine moderne, este mai puternic actuală – şi asta s-a întâmplat –, nu-i putem învinui: ei au acţionat pe domeniul lor, al spectacolului, iar textul, deşi suferind **adaptări de circumstanţă**, n-a suferit şi **mntilări de circumstanţă**. Libertatea se află, în mod paradoxal, în însăşi substanţa textului.

Unii regizori şi-au asumat curajos această libertate. Lucian Pintilie, montând **Pescăruşul** la Paris, a plasat actul final al piesei la început. Este interesant că, în afara unei singure cronici, aparţinând unui critic mai conservator, toate celelalte s-au întrecut în elogii. Acelaşi regizor a făcut, într-un spectacol american, ca trimisul regelui, venit să-l pedepsească pe Tartuffe, să coboare din elicopter. Şi acesta s-a bucurat de succes. În **Trilogia antică** a lui Andrei Şerban textul e doar subînţeles, spectacolul fiind zguduitor, în ciuda transformării sale într-un fel de „musical" tragic. Tot Andrei Şerban l-a pus pe Malvolio din **Noaptea regilor** să urmărească emisiunea de actualităţi la televizor. Pe mulţi i-a supărat evacuarea textului din **Medeea**, **Troienele** şi **Electra**, deşi el fusese înlocuit uneori cu o expresie verbală nearticulată dar tulburătoare, pe şi mai mulţi i-a indispus activ atât postura ciudată a personajului shakespearean evocat mai sus, cât şi unele interpretări mai puţin ortodoxe din **Livada de vişini**. Silviu Purcărete, la rândul său, a introdus în **Ubu Rex** câteva scene din **Macbeth**, a multiplicat acţiunea pe monitoare în **Titus Andronicus** şi a imaginat în **Phaedra** un Cor transsexual. Aceste „atentate" la suveranitatea textului nu l-au scutit pe regizor de marile succese internaţionale cu spectacolele în cauză. Nu mi se par blasfemii, la Mihai Măniuţiu, nici scurtarea textului şi costumaţia de samurai a personajelor din **Richard III**, şi nici prezenţa fizică a Drusillei în **Caligula**. Şi nu cred că Alexa Visarion a comis un sacrilegiu transformând actul întâi din **Steaua fără nume** în flash-back-uri risipite în corpul spectacolului.

desen de Bogdan Constantin

Câtă vreme toate aceste spectacole produc emoţii artistice publicului contemporan, din România sau de aiurea, aburind sau dislocând clişee situate adânc în mentalul său, dreptul regizorilor de a-şi administra în mod inteligent şi creator teritoriul rămâne intact şi inalienabil.

Ca să nu fiu bănuit de ipocrizie („Dacă se intervine în piesele lui Eschil, Sofocle, Euripide, Shakespeare, Cehov, socoteşte că e dreptul regizorilor. Cum ar reacţiona însă la o intervenţie într-un text propriu?"), mă grăbesc să spun că şi asupra pieselor mele s-a exercitat într-un mod la fel de hotărît libertatea regizorului. De la tăieturi copioase din dialog sau din lista personajelor, până la adaosuri de replici, scene, cântece, personaje, trecându-se prin multiple modificări de context, epocă, decor, costume, nu ştiu să nu fi cunoscut vreuna din formele de exercitare a absolutismului regizoral asupra spectacolelor cu texte ale mele. Într-o montare cu **Elogiul nebuniei** la Teatrul German din Timişoara, un personaj s-a înmulţit prin sciziparitate, devenind... două; în spectacolul cu **Noţiunea de fericire** de la Teatrul „Bulandra", un personaj masculin şi-a schimbat sexul, devenind femeie; aceeaşi piesă, **Noţiunea de fericire**, care, la „Bulandra", era o comedie satirică irezistibilă, într-un spectacol de la Teatrul Naţional din Timişoara era o meditaţie gravă; **Arma secretă a lui Arhimede** s-a jucat în cheie comică la Teatrul de Comedie şi în cheie sobră, filosofică, la Teatrul Naţional din Iaşi, eliminându-se una dintre cele mai hazlii scene, iar la Teatrul Naţional din Timişoara, cu un personaj care îşi construia aripi ca să zboare; în spectacolul cu **Diogene câinele** de la teatrul din Oradea, Diogene, încarcerat, era răstignit, iar dintr-un spectacol de la Riga dispăruseră scene şi personaje; **Socrate**, la Teatrul Naţional din Iaşi, s-a jucat în haine contemporane şi în decor bazat pe colaje de ziare; **Transfer de personalitate** a fost interpretat la Teatrul Naţional din Cluj ca o tragedie modernă, la Teatrul Naţional din Bălţi, ca o comedie vioaie, la teatrul din Galaţi, ca un text brechtian, la Teatrul „Nottara", ca o comedie amară, într-un decor de ospiciu, iar la teatrul din Arad, ca o dramă, într-un decor sugerând o închisoare medievală; în **Scene din viaţa unui bădăran**, la Arad, apărea, în afara personajelor piesei, o balerină, iar la Galaţi, o densă atmosferă erotică; **Zăpezile de altădată**, la Teatrul de Nord din Satu-Mare, s-a transformat, dintr-o piesă în trei personaje, într-o piesă în şapte personaje; **Funcţionarul invizibil** a devenit, la Galaţi, muzical, ca

și **Prințesa și porcarul**, la Baia Mare, sau **Cele două privighetori**, la Teatrul „Ion Creangă".

Nu m-am simțit frustrat, pentru că nici o modificare de **text** sau de **context** nu atrăgea și o modificare de **sens**. Am înțeles dreptul regizorilor la **schimbare** ca pe un drept la **creație**. M-au necăjit doar inconsecvențele regizorului în raport cu propriile intenții, cu propriul concept, sau, pur și simplu, scăderile de calitate. Dramaturgul, ca orice scriitor, e un orgolios. Dar orgoliul său nu trebuie să-l copleșească pe cel al regizorului, care elaborează totuși forma publică (sau cea mai publică) a operei.

Cu gândul la toate acestea, m-am mirat când unul dintre profesorii Academiei de Teatru și Film, regizor important, mi-a relatat reacția unor studenți ai săi de la regie la citirea piesei mele **Repetabila scenă a balconului**. Ei s-au simțit lezați din punct de vedere profesional, declarând că piesa (care, de altfel, are doar 22 de pagini dactilografiate) „spune totul", iar lor nu le-ar rămâne „nimic de făcut". Îmi imaginez că au considerat această piesă un atentat la libertatea regizorală. Cum ar trebui să fie o piesă care să lase regizorului o cât mai mare libertate de acțiune? Mă gândesc că, probabil, ea ar trebui .să fie o înșiruire de cuvinte și propoziții incoerente, pe care doar regizorul să le așeze într-o suită logică și dramatică, ar trebui ca acțiunea să fie sugerată, nicidecum arătată, spre a-i lăsa regizorului posibilitatea de a-i da sens și materialitate, iar acțiunea să se petreacă niciunde și nicicând, spre a i se găsi abia în spectacol coordonatele spațiale și temporale. Textul ar trebui să fie aleatoriu, aproximativ, incert, difuz, nestructurat, ambiguu, evanescent. În felul acesta, directorul de scenă ar putea să-și exerseze capacitatea de a da sens, de a pune ordine, de a teatraliza, dacă nu chiar de a **re-scrie** textul spectacolului, în așa fel încât acesta să-i servească în chipul cel mai fidel ideile. Nu tăgăduiesc că există și astfel de texte, după cum nu cred că ele s-ar afla într-un raport de inferioritate valorică față de textele constituite, structurate, precise. Dar nu mă va convinge nimeni că un text nestructurat este dezinhibant și stimulator, iar unul structurat este inhibant și dezarmant pentru regizor. Firește, se pot crea combinații din substanțe chimice necunoscute, rezultatul fiind uneori surprinzător. Dar există și riscul să nu iasă nimic, să nu iasă ce dorești, sau ceea ce iese să-ți explodeze în mână. Când maestrul combinațiilor are geniu, ceea ce presupune multă **inspirație** și multă **inconștiență**, pe lângă **rațiune**, produsul poate fi extraordinar, un lucru absolut nou, o minune. Profesioniștii serioși, asupra cărora nu plutește prea evident aripa geniului, dacă sunt inteligenți, raționali și eficienți, lucrează numai cu substanțe cunoscute sau cognoscibile. Aventura inconștientă, în acest caz, trebuie evitată.

Dacă aș fi student la regie de teatru, nu m-aș încumeta să fac un spectacol după sonetele lui Shakespeare și m-aș mulțumi cu piesele lui, aș prefera să montez mai curând **Jocul ielelor** sau **Suflete tari** decât „Modalitatea estetică a teatrului" sau „Fenomenologia substanței", aș face un spectacol cu **Unchiul Vanea** înainte de a face unul cu „Ordinul Anna", m-aș strădui să încep cu **O noapte furtunoasă** și să continui, eventual, cu „Kir Ianulea", aș pune mai întâi Ibsen și mai târziu Camus. Dar, cum nu sunt student la regie, s-ar putea să mă înșel grav. ■

TOMPA GÁBOR:
„Nici Shakespeare n-a

Într-o discuție anterioară interviului nostru vorbeați despre Hamlet **ca izvor pentru ideea de teatru, pentru felul de teatru pe care îl gândiți și practicați. Acum, când puneți în scenă chiar** Hamlet **la Teatrul Național din Craiova, v-aș ruga să ne deslușiți și detaliați această – să-i spunem – profesiune de credință.**

■ **Hamlet** constituie un model în ceea ce privește motivația de a face teatru. Îl văd pe erou în primul rând ca om de teatru, regizor și actor, care, trei sferturi din piesă, se pregătește să facă spectacolul cu „cursa de șoareci", care este unul dintre marile spectacole ale vremilor. Pentru a-l face, are nevoie de o motivație profundă; și să fie într-o situație disperată. Până atunci detesta teatrul de curte, pe urmă hotărăște să fie clovn („obligat să îmbrace o haină de clovn"), pentru ca, în sfârșit, să descopere că teatrul este singurul mijloc de a spune adevărul, de a demasca tirania, de a se exprima pe sine.

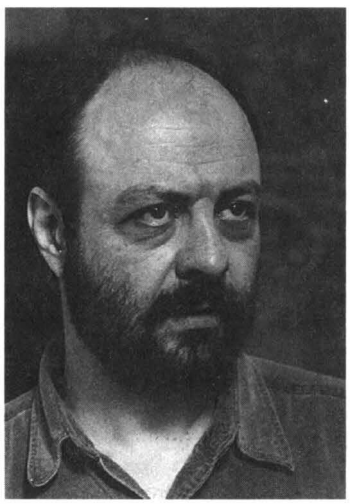


foto: Corina Tudose

O similară nevoie vă împinge, acum, să montați Hamlet**?**

■ S-ar părea că așa este. Sunt fascinat de acest labirint teatral care există în piesă. Să le luăm pe rând: există un teatru de ordin politic, care se joacă în general la curte, există un teatru ca idee salvatoare, ca extragere din esență, folosit de rege împotriva lui Hamlet, dar tocmai această armă se întoarce asupra regelui atunci când Hamlet descoperă rolul teatrului. Punctul culminant pentru mine este spectacolul „cursa de șoareci", regizat de Hamlet, privit de rege, privit și de Hamlet, care îi privește și pe spectatori, iar aceștia văd spectacolul, dar și pe rege, și pe Hamlet. Acestora li se adaugă publicul din sală, care privește. Este o multitudine de oglinzi teatrale extraordinare și toată piesa se poate descifra prin cheia acestei stratificări a motivului teatral, ea dându-ne totodată interpretarea și descifrarea tuturor personajelor.

Dacă spectacolul se centrează pe „cursa de șoareci", pe teatru, unde situați rolul duhului și întreaga primă parte a piesei ?

■ Pentru mine există un trio: duhul-Hamlet-Horatio. Am vrut să găsesc în duhul tatălui acel ethos, acel imperativ etic pe care îl preia Hamlet și conform căruia trebuie spus și arătat adevărul. Arma principală nu va fi, deci, spada, ci teatrul. Am vrut să găsesc un simbol teatral puternic și m-am gândit ca duhul tatălui să fie chiar Shakespeare, care, în același timp, să interpreteze și rolul actorului-rege. Același spirit cu cei doi îl reprezintă și Horatio. Vreau să construiesc un teatru care se află după cortina de fier: actorii sunt exilați, fac lucruri ieftine, căci spectacolele sunt interzise la curtea lui Claudius. Dar indiferent de vârstă, de talent, actorii au și o mare sete de a face teatru, teatru adevărat

ştiut tot ce vrea să spună“

şi se dovedeşte că un mare spectacol poate să-i unească. Pentru asta spectacolul trebuie să fie foarte bun. Scena dintre Horatio şi Hamlet, dinainte de reprezentaţie, este analogă situaţiei în care un regizor şi un prieten de-al lui intră în sala goală, înainte de premieră, şi miza este: de asta depinde viaţa mea.

□ **Faceţi un teatru în care actorului i se lasă poziţia de prim-plan, neştirbindu-i-se din personalitate în numele viziunii regizorale. Greşesc oare?**

■ Poate că actorii cu care am lucrat v-ar contrazice, cu toate că eu consider actorul indispensabil. Pentru mine este foarte important să descifrăm împreună identitatea personajului. După aceea nu mai las libertate nimănui. Libertatea actorului este ca libertatea poetului când scrie un sonet. Am scris şi eu sonete şi pentru mine este una dintre cele mai formidabile forme ale libertăţii. În pofida tuturor regulilor, schemelor, rimelor ce trebuie respectate, nu există două sonete la fel. La un moment dat, cer actorilor o precizie care poate fi numită muzicală, nu numai în ritm, intonaţie, mişcare, ci şi în gândul pus în intenţii şi nuanţe. Admir actorii care pot fi precişi în acest sens, care nu înseamnă răceală. De pildă, Corul din **Phaedra** lui Silviu Purcărete, unde actorii parcă nu se văd, a fost pentru ei o sarcină foarte grea, fiindcă cerea o concentrare, o respiraţie comună continuă, ca şi în **Orestia** montată de el la Limoges. Cred, însă, că şi Silviu o să părăsească această formă. A făcut un ciclu, l-a încheiat. Acum pune **Trei surori**.

□ **Subscrieţi la o anumită formă de teatru?**

■ Cred în varietatea formelor de teatru şi cred că pot exista la fel de bine şi masca, şi teatrul realist sau Nô. Toate au dreptul la existenţă şi sunt justificate când piesa ţi-o cere. Nu te poţi apropia de o canava de commedia dell'arte cu o cheie realistă... În şcoala de teatru se confundă istoria teatrului cu cea a dramaturgiei universale şi nu se conştientizează că există tipuri diferite de teatru, care derivă din imaginea despre lume a spaţiului uman respectiv. În teatrul Nô, de pildă, nu există construcţie verticală, pentru că ea ar elimina ideea vieţii eterne sub forma „totul poate fi alături de tot“. Imaginea pe verticală din cultura Occidentului este sugerată de creştinism, în care jos este omul, sus este Dumnezeu, iar între ei, Isus.

□ **Dar cum vă explicaţi faptul că, la sfârşitul nostru de secol şi de mileniu, au ţâşnit, venind parcă din toate vremile, forme de teatru de o mare varietate, care se resping, se completează, se elimină, coexistă ca nicicând?**

■ Ar putea fi două motive. Primul ar fi incertitudinea fiecăruia şi a tuturor, căutarea disperată de comunicare şi de limbaj în acest sfârşit de mileniu apocaliptic. Trăim într-o lume în care catastrofa nu se mai află în faţa noastră, în timp, ci lângă noi, în spaţiu, iar decăderea morală a omenirii cunoaşte abisuri nemaiîntâlnite. Secolul al XX-lea este schizofrenic, percepem lumea în frânturi, descompusă.

□ **Totuşi, viteza cu care ne putem deplasa sau cu care putem recepta informaţia ne antrenează în viaţa întregii lumi.**

■ Toate s-au perfecţionat, dar prăpastia a crescut. Acesta este paradoxul. De aceea am făcut **Cântăreaţa cheală.** A fost un profet Caragiale, dar şi Ionescu, care se trage din el. Una dintre dramele secolului este golirea de sens a acţiunilor noastre. Trăncăneala devine, astfel, una dintre principalele forme de existenţă umană, de manifestare a libertăţii.

□ **... Şi al doilea motiv?**

■ Acesta este mai cultural. Este o încercare de sinteză, de a aşeza ideile spectacolelor noastre într-un context cultural, aducând şi un omagiu artei teatrului. Nu ştiu dacă, de pildă, elementele de teatru chinezesc au, într-un spectacol occidental, forţa pe care o au în faţa publicului cunoscător al sistemului specific de semne. Au însă alt efect. **Trilogia antică** a lui Andrei Şerban a avut efect asupra tuturor categoriilor de spectatori. Când am invitat **Medeea** din **Trilogie** la bicentenarul Teatrului Maghiar din Cluj, oameni care vor operetă sau teatru popular, care aveau prejudecăţi faţă de faptul că se vorbea greaca veche, deci o limbă necunoscută, nu s-au putut sustrage efectului emoţional, cathartic şi au aplaudat 20 de minute la unison. Limbajul originar a avut un efect elementar, poate ca teatrul antic la vremea lui. Am simţit că şi publicul nostru s-a

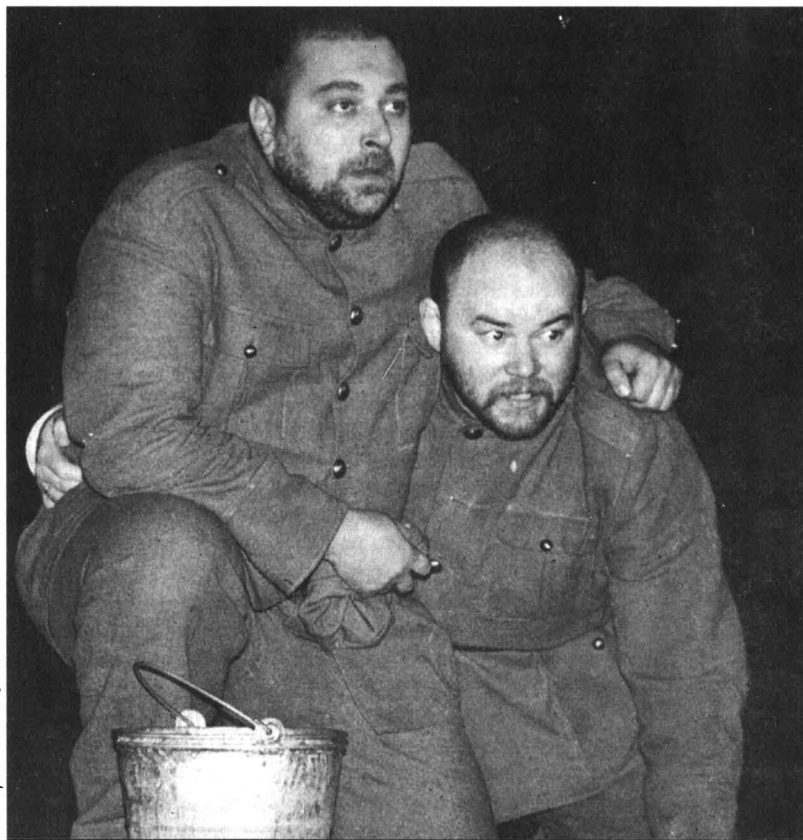


foto: Ştefan Daday

Dan Aştilean şi Mihai Constantin în Woyzeck **de Georg Büchner la „Bulandra“, în regia lui Tompa Gábor**

contaminat de sentimentul comunităţii, pe care îl întâlnim atât de rar. Teatrul nu trebuie să-şi piardă însuşirea de a fi o sărbătoare comună, de a fi un circuit de energii fierbinţi. Dacă circuitul nu se creează, teatrul este mort. Asta n-o spun eu, o spune Peter Brook.

□ **Care sunt regizorii de care vă simţiţi legat prin crezul artistic? Pe cine admiraţi?**

■ Nu ştiu dacă nu admir foarte mulţi! Mă bucur când văd un spectacol foarte bun şi admir un om care a făcut mai multe

foto: Dan Vatamaniuc

Imagine din Cântăreața cheală **de Eugen Ionescu în viziunea lui Tompa Gábor (Teatrul Maghiar de Stat din Cluj)**

spectacole mari, deci poate deveni un model, precum Ciulei, Strehler, Wilson, Liubimov, Chéreau. Sau cei din generația mea. Sunt doi, însă, care înseamnă pentru mine ceva mai mult: Brook și Harag. Apoi îl iubesc pe Silviu Purcărete, simt solidaritate cu spectacolele lui Darie și Dabija, am considerație pentru energia Cătălinei Buzoianu și pentru tot ce știe ea despre teatru. Regizorii mari nu au vrut niciodată și nici n-au încercat să se alimenteze din ceea ce au făcut. Pentru ei, ceea ce au făcut ieri n-a constituit un punct de referință, ci, dimpotrivă, au fost nemulțumiți de ceea ce au făcut. Teatrul e o aventură continuă și, cum spune Brook, „regizorul este o călăuză în beznă". Și mai spune că niciodată nu trebuie să începi la fel două repetiții. Păstrez în minte o frază a lui Harag care se potrivește ideii de teatru ca un conflict permanent din chiar primul moment: „două lucruri sunt mai cumplite pe lume: când trebuie să te duci la repetiție și când nu trebuie să te duci la repetiție".

□ **În această aventură continuă, unde își au locul luciditatea cu care priviți realitatea lumii și a piesei și rigoarea pe care o descoperim în actul dumneavoastră artistic?**

■ Este o aventură care te consumă destul de tare. Am emoții înaintea fiecărei repetiții, căci nu știu dacă vom descoperi ceea ce ne propunem. Nu știu dacă ceea ce am descoperit eu în piesă este valabil și se va dovedi adevărat în spectacol. Sunt multe incertitudini. Am avut momente când am văzut în fața ochilor un spectacol și l-am realizat ca atare, cum a fost cu **Woyzeck** sau cu **Tartuffe**. Sunt liniștit când știu începutul și sfârșitul. Când nu le știu, sunt nervos și foarte neajutorat și nu știu cine o să mă ajute. Uneori e aproape imposibil să trăiești o imagine și să o transmiți. Aceste imagini, în cele mai fericite cazuri, apar dintr-o relație biologică cu forma. Dacă ele sunt artistice, sunt ambivalente, conțin o sumedenie de sensuri, dar nu știu dacă acela care le-a creat sau le-a pescuit din câmpul de imagini active ce plutește în omenire este conștient de aceasta. Nu știu dacă Shakespeare a fost conștient de toate sensurile ce s-au descoperit în opera lui. Chiar dramaturgii contemporani, când vor să facă un spectacol din propria piesă... În literatură, și în cea dramatică, lumea obiectuală se găsește în straturi nedefinite, nedeterminate. De aceea, într-un text citit, doar ne-o imaginăm. În munca noastră în teatru se construiește o lume obiectuală. De aceea e aproape imposibil să aduci pe micul sau marele ecran, sau în teatru, o poezie. Dacă aș aduce un lac și l-aș numi „al lui Eminescu", aș priva poezia de polisemie. Operele dramatice se scriu cu această nevoie de a fi terminate pe scenă. Pentru că nu litera textului este elementul principal. Cei care au înțeles aceasta au reușit să scrie și bune piese de teatru.

□ **În acest moment de dominație incontestabilă a regizorului, cum vedeți raportul dumneavoastră cu dramaturgii și dramaturgia?**

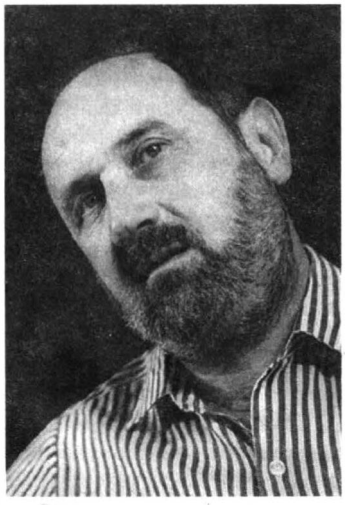
■ Un spectacol cu o capodoperă nu poate epuiza, evident, toate posibilitățile de întrupare a acestei materii dramatice. Contextul unei piese bune poate fi jucat în nenumărate feluri. Nu știu dacă Shakespeare ar putea protesta că nu-i montat pe o scenă elisabetană sau dacă ar refuza **Hamlet**-ul lui Liubimov. Fără contemporaneitate, teatrul nu există. Este și tragedia acestei arte. Ce s-a jucat astăzi, mâine nu mai există. Probabil nu este numai o condiție, ci este în chiar natura acestei arte să reacționeze cel mai prompt la limbajul și comportamentul uman contemporan (vorbesc de teatrul lumii occidentale, nu al celei orientale). Există o serie de dramaturgi care vor să-și audă cuvintele pe scenă; sau alții, care vor să-și transmită mesajele prin personaje ca prin niște purtători de cuvânt. Când un autor creează personaje, ele, pe parcursul operei, trăiesc o viață independentă, iar dramaturgul are sarcina să creeze situații și să le urmărească viața independentă. În cazul fiecărei opere de artă trebuie pornit de la natură și de la specificul artei respective. De aceea, nu putem neglija faptul că teatrul are o dimensiune diferită, convențională, față de film, de pildă, care fotografiază realitatea. Dacă așezi un scaun pe scenă, spectatorul poate să creadă că se află în sala de încoronare a lui Richard; în film ar fi doar un scaun. Nu putem neglija natura polisemantică a teatrului. De aceea, îmi permit să spun că nici Shakespeare nu poate să fi știut tot ce voia să spună.

FLORICA ICHIM

Nu doar tâmpenii

E mai uşor să stai de vorbă cu Mircea Cornişteanu decât să transcrii conversaţia. El are un mod direct de adresare şi un fel simplu de a spune adevărul, care se potriveşte şi fiinţei lui fizice; pe hârtie, puse cap la cap, propoziţiunile par ba arogante, ba lipsite de înălţime teoretică. Adevărul e că Mircea Cornişteanu nu-şi pune degetul la tâmplă ca să ne arate că gândeşte, iar firescul în care există este şi trăsătura dominantă a celor mai bune dintre spectacolele sale. Viaţa mereu colorată din jurul omului Cornişteanu e povestită foarte simpatic de interlocutor şi cu graţie ironică de regizor. Nu doresc să idealizez pe nimeni: ca toţi oamenii de şi din teatru, el are generozitatea complimentelor, dar şi auzul perfect, în materie de vid de idei acoperit cu mijloace expresive. Este poate unicul creator pe care l-am auzit spunând că a greşit într-o importantă soluţie de distribuţie, este probabil unul dintre puţinii care practică ironia şi faţă de sine însuşi. Clişeul psihologic ne-ar sugera că suntem în faţa unei fiinţe timide şi fragile, care şi-a alcătuit o armură de nepătruns, şi ar fi fost poate misiunea acestei convorbiri să înlăture aparenţa. Personal, am preferat "aparenţa" – vie, contradictorie, sigură de sine – unei „esenţe" în fond ipotetice şi oricum iluzorii.

Prima întrebare n-a fost a mea şi părea că se adresează obiectului.



■ Înregistrezi aici toate tâmpeniile pe care le spun eu?

□ **Aş vrea. Unul dintre motivele pentru care am amânat această convorbire a fost şi acela că am tot căutat interviuri mai vechi, profesiuni de credinţă, planuri, adică să observ în ce măsură te-ai ţinut de cuvânt. N-am prea găsit material. A fost intenţionată această discreţie?**

■ Mi se pare într-un fel indecent să-ţi expui problemele intime, cum ar fi profesiunile de credinţă. Analizate după o vreme, observi că sunt profesiuni de conjunctură. Covârşitoarea majoritate a programelor personale sunt de fapt concluzii ulterioare. Analizezi ce ai făcut şi găseşti puncte comune, simetrii şi aşa apare **programul**. Nu condamn pe nimeni pentru ceea ce spune sau ceea ce face, dar eu nu pot să vorbesc decât despre ce o să fac în anul care vine, nu despre resorturile intime ale opţiunii. Pentru că de cele mai multe ori nu sunt opţiuni personale, ci alegeri din repertoriul teatrelor în care sunt angajat. Până la întâmplarea din decembrie, în raport cu vechimea şi valoarea, fiecare dintre noi era obligat să le facă, înainte de a ajunge la statutul de a putea alege.

□ **Cred că acest proces va continua exact în acelaşi fel.**

■ Aşa e şi firesc. Programe trebuie să aibă instituţiile de teatru, nu persoanele. Şi, până la urmă, ce înseamnă un program? Pot eu să spun că programul meu este să fac piese despre iubire? În această categorie intră sute de piese şi zeci de stiluri. Poţi să-ţi dedici viaţa unui program despre prostia omenească. Mi se pare chiar o temă foarte generoasă.

□ **Şi nu este exclus ca programul cu piesele despre iubire să se intersecteze cu cel despre prostia omenească.**

■ Prin glume de acest tip nu vreau să neg existenţa unor regizori teoreticieni de foarte aleasă calitate, care să aibă un asemenea mod de abordare. Adică, existenţa unui program nu este în toate cazurile un fals şi o aiureală. Deci eu fac declaraţii despre ce am făcut. Despre viitor, mă limitez la afirmaţii de tipul: voi face, în următoarele perioade, în următoarele locuri, următoarele spectacole.

□ **Pe care doreşti să le faci bine.**

■ Pe care doresc să le fac cât se poate de bine. De altfel, din cele aproximativ o sută de spectacole făcute până acum – cred că sunt cu douăzeci mai multe decât ar fi trebuit să fac – sunt foarte bucuros de zece dintre ele şi sunt mulţumit de încă vreo douăzeci. Restul de vreo şaizeci-şaptezeci sunt spectacole oarecare. N-am făcut până acum nici o oroare. Dar asta nu înseamnă nimic: în meseria asta, dacă nu e foarte bine, e fără rost. Sigur, e un fel de normalitate ca un procent foarte redus din ceea ce faci să fie un prilej de mândrie personală. Shakespeare n-a scris numai capodopere şi, în comparaţie cu **Hamlet, Zadarnicele chinuri** e un eşec. Câteodată se petrece miracolul: Mozart, să zicem, care a scris mai multe capodopere decât lucruri oarecare. Dar dacă revenim pe pământ, vom observa că activitatea unui regizor, până ajunge el maestru, este presărată cu lucruri mai puţin grozave, cu semi-eşecuri şi cu eşecuri. Eu nu mă bag în aceeaşi oală cu marii maeştri, am avut dintotdeauna un acut – poate prea acut – sentiment al ratării...

□ **Sentiment foarte neproductiv.**

■ Nu, eu cred că e creativ. Pur şi simplu, am reuşit să mă obiectivez faţă de ceea ce fac. Uneori sunt incapabil să mă bucur de un succes, deşi am avut succese adevărate. Nu este vorba de ponciful artistului nemulţumit, ci de o anume neputinţă: ştiu multe din resorturile ascunse ale acestui succes. Ştiu că multe lucruri au ieşit bine întâmplător. Munca la un spectacol mă epuizează interior într-o asemenea măsură încât nu mai am putere să mă bucur. Mai apare şi sentimentul că lucrul pe care l-am făcut nu-mi mai aparţine: el începe pe mâna actorilor, electricienilor, maşiniştilor ş.a.m.d. În timpul repetiţiilor mai poţi ţine situaţia sub control, pot să-i opresc, să fac să semene cu ceea ce mi-am dorit. Apoi e la fel ca atunci când ţi se mărită fata: o ia bărbatul ei la bătaie de câte ori vrea şi o înjură şi nu-i dă de mâncare şi o leagă de piciorul patului, iar eu pot să urlu cât vreau, că poliţia nu mă lasă să intru în casă. Faptul că mi s-a luat ceva care era al meu mă înfurie groaznic.

□ **Ai lucrat în multe teatre. Crezi că pentru formarea unui colectiv de teatru care să producă oarecum regulat spectacole bune este preferabil un regizor care să-l „păstorească" permanent, sau contactul cu personalităţi foarte diferite este mai aducător de succes?**

■ Nu cred că am un răspuns ferm, dar am un exemplu concret. Am stat la Craiova şaptesprezece ani neîntrerupţi şi am făcut acolo cele mai importante succese ale mele. Am orgoliul să afirm că acest teatru, care ocupă acum locul său în ierarhia teatrelor din lume, cel mai umblat şi curtat colectiv, are o trupă serioasă şi solidă formată de mine. Şi, evident, şi eu am crescut

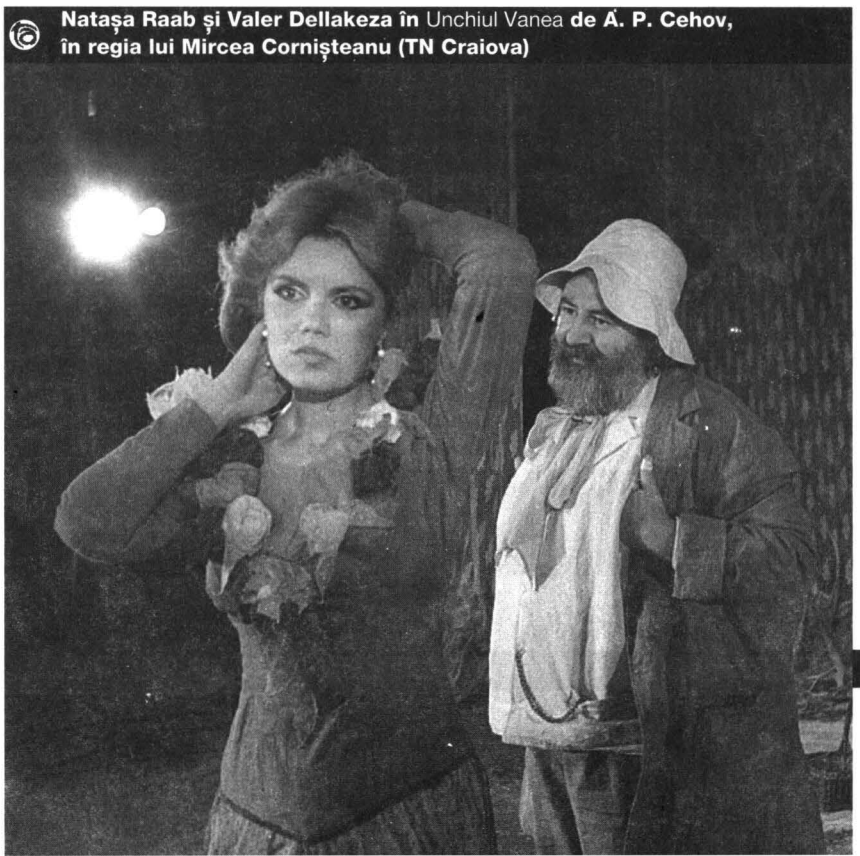
DIALOG

și m-am format pe lângă ea. Am evoluat spre performanță împreună, lucrând cu aproape toți actorii. La începutul carierei aveam ideea – care s-a dovedit falsă – că e suficientă înzestrarea regizorului; actorii, chiar modest înzestrați, pot face minuni sub înțeleapta îndrumare a conducerii regizorale. Sigur că regizorul poate să descopere talentul unor actori neglijați sau poate acoperi o neputință, dar nu poate face bici din materiale neadecvate acestui scop. La început am dat roluri importante actorilor mai puțin folosiți. Unui începător îi e mai greu să lucreze cu maeștrii. Maeștrii încearcă să-și impună punctul de vedere cu argumentul vârstei. Uneori au dreptate, alteori este doar orgoliu exacerbat. Dar primul meu spectacol de la Craiova a fost **O scrisoare pierdută**. Eram cu directorul teatrului, Amza Pellea – Dumnezeu să-l păzească acolo unde e –, în tren, făceam naveta București-Craiova și el mă trăgea de limbă, să vadă ce e în mintea mea. Actor celebru, vulpe bătrână și oltean isteț, voia să vadă dacă merită să-și dea trupa pe mâna unui te miri cine, care de-abia terminase Institutul. Și o dată i-am spus, fără nici un fel de adresă concretă, așa, pur și simplu povestind piesa, că în actul IV alegerile au loc pe ploaie: curge apă din cer peste urbe: când Caţavencu cedează în fața lui Zoe și „prezidează", se aude trăsnetul; în **Don Juan** ar apărea comandorul, dar la Caragiale nu apare nici un comandor și începe o ploaie cu găleata. Manifestația se desfășoară în condițiile unei descărcări de nori care îi prinde pe alegători nepregătiți. Ideea asta i-a plăcut foarte mult lui Amza și m-a întrebat: „Nu vrei, mă puștiule, să faci spectacolul?"... Și l-am făcut, până la urmă. N-a fost un spectacol rău, dar cred că era ceva prea greu pentru un proaspăt absolvent de institut. În ulterioarele variante ale **Scrisorii** – din '82 și din '88 – mi-am modificat foarte puțin gândirea. Ultimul a fost un spectacol foarte bine apreciat. Dar gândirea inițială din '74, ca și decorul de altfel, le-am păstrat intacte în toate variantele.

□ **Deci, oricât ai evita declarațiile, există în toate spectacolele o temă comună.**

■ Nu e o temă, cred că am „afinități elective" cu lumea lui Caragiale. Ochiul meu lucid-ironic privește în interior și în exterior cam cu aceeași dragoste de oameni cu care privea Nea Iancu. De câte ori îl citesc, lectura îmi provoacă „delicii orgasmice". În îndelungata mea prietenie cu Titus Popovici – care era și el un împătimit de Caragiale –, stăteam la Gura Zlata și aveam o oră obligatorie de lecturi din Caragiale. Această „trăire" în Caragiale mă face să revin la piesele lui, câteodată mai bine, câteodată mai puțin bine. Am făcut până acum vreo cincisprezece montări, cu piese, cu texte. Simt nevoia să-l reiau mereu nu pentru că, așa cum se spune, „trăim în plin Caragiale", ci pentru că trăim în lumea asta, într-o anume climă, cu un anume determinism socio-istoric, cu vecinii noștri, cu reacțiile noastre față de timp și loc. Lucrurile nu se schimbă și nu se vor schimba în vecii vecilor și de asta este mare Caragiale, pentru că a descris structura noastră intimă, a celor ce trăim pe aceste meleaguri, și nu trebuie să ne jeneze nimic din ce ne aparține. Caragiale ne-a iubit extraordinar de mult și a contribuit la alcătuirea tezaurului universal cu imaginea noastră; cu prostia și inocența noastră, cu imbecilitatea și umorul nostru, cu viclenia și istețimea noastră. Dar să revin la primul meu spectacol; în distribuție erau actorii de frunte ai teatrului: Ion Pavlescu, Vasile Cosma, Ilie Gheorghe, Petre Gheorghiu-Dolj, Dellakeza făcea o compoziție în Trahanache. Pavlescu și Cosma erau vârfurile actoricești ale teatrului și faptul că ei nu se înțelegeau între ei și își disputau întâietatea ar fi trebuit să-mi dea de gândit. Modul lor de comportare a ilustrat această rivalitate: Pavlescu era excesiv de deschis la tot ce-i spuneam eu, Cosma era excesiv de închis. Pavlescu își afirma deschiderea față de tineret, iar Cosma a avut o reținere atât de mare, încât și-a ratat rolul (Cetățeanul turmentat). Eu l-am distribuit în primul rând pentru că era un actor foarte bun și în al doilea rând pentru că avea o prezență fizică masivă. Mi s-a părut important să arăt cum un om cât un munte este atât de ușor de condus. Dar Cosma n-a vrut pentru nimic în lume să accepte ca, în timp ce ezită în opțiunea de vot, cortina să cadă în viteză, ca o ghilotină, oprindu-se deasupra pălăriei lui, determinându-l să spună: „Nu, eu nu votez împotriva guvernului". El n-a vrut să-i cadă cortina în cap. Relația regizor-actor e plină de asemenea aventuri. Dacă aveam în spate douăzeci și ceva de ani de carieră și firmă, probabil că el ar fi fost mai maleabil, așa cum a fost în **Titus Andronicus** cu Purcărete.

Deci, am orgoliul să afirm că trupa Teatrului Național din Craiova, așa cum a fost preluată ea de Purcărete în 1989, a fost găsită în vârful ei de formă. În 1989, când el lucra la **Piticul din grădina de vară,** eu terminam **Unchiul Vanea** și, cu puțin timp înainte, dădusem **O scrisoare pierdută,** două spectacole de primă mână. De altfel și Silviu, care e un om admirabil, ironic și autoironic, cu un simț rar întâlnit în breasla noastră al fair-play-ului, a recunoscut, nu o dată, că unul dintre atuurile spectacolelor sale a fost trupa profesionistă pe care a găsit-o la Craiova. Silviu Purcărete și-a câștigat renumele internațional nu cu trupa Teatrului Mic, ci cu aceea a Teatrului Național din Craiova, care a răspuns cel mai bine solicitărilor lui. Această trupă a fost construită în special de mine: o trupă deschisă, cu simțul umorului, gata să muncească, reușind să-și depășească de-a lungul timpului momentele de frustrare. Teatrul din Craiova de pe vremuri a fost un teatru bun, dar care n-a fost scos în lume: conducerea amabilă



Natașa Raab și Valer Dellakeza în Unchiul Vanea **de A. P. Cehov, în regia lui Mircea Cornișteanu (TN Craiova)**

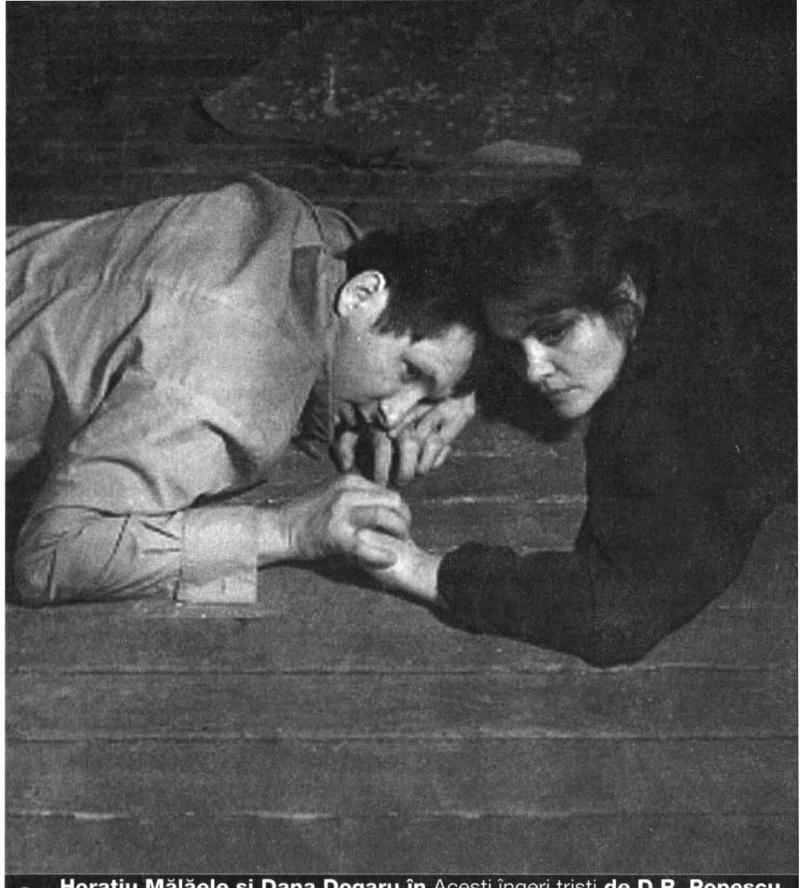
reprezentată pe atunci de Alexandru Dincă nu-şi dădea seama că unele dintre spectacolele mele – şi altele, făcute de alţii – erau excelente. Din cauza temerilor de toate felurile, şi politice, şi artistice, din comoditate, ele nu erau arătate. Veneau puţini invitaţi la Craiova şi se făceau puţine turnee. Am suferit pentru că multe dintre spectacolele mele foarte bune n-au fost văzute şi atât eu, cât şi actorii, am fost privaţi de laudele pe care le meritam şi de care atunci aveam nevoie. Acum nu mai am nevoie: am îmbătrânit, am 52 de ani, am făcut o sută de spectacole, laudele şi înjurăturile pot să mă mâhnească şi să mă bucure în egală măsură, dar nu mă mai pot influenţa. Atunci, la început, ar fi fost importante, şi le doream, şi aveam un sentiment de insatisfacţie.

Insatisfacţie raportată la propria persoană sau la atitudinea criticii faţă de ceilalţi, de colegii de generaţie?

■ Eu cu mine m-am înţeles destul de bine. În raport cu colegii de generaţie, cînd ei aveau parte de un tratament concertat cu vizibilitate mărită pentru spectacolele bune, dar nu mai bune decât unele dintre cele făcute de mine, îmi venea să fac ca Fred Astaire, adică să mă urc pe pereţi. Dar, până la urmă, vremea mi-a arătat că valorile se cern şi că excesul de laudă face cel puţin la fel de rău ca şi anonimatul. Atunci când criticii, pe care acum mi-e greu să-i mai numesc de specialitate, îşi revarsă potopul de epitete – „genial" fiind din clasa mijlocie de laude, iar „capodoperă" e la tot pasul –, creatorii îşi pierd busola şi rătăcesc pe marginea prăpastiei. Pe vremuri, presa avea o anume forţă; o cronică rea apărută într-unul din ziarele de partid putea să-ţi influenţeze cariera, călătoriile turistice etc. Iar un articol laudativ, sau mai multe, influenţau hotărîtor cariera unui artist. Acum nu mai au nici o influenţă: publicul cititor de ziare e împărţit, şi foarte puţini se duc la teatru pentru că aşa au citit în ziarul lor preferat. Această schimbare eu am trăit-o dramatic cu spectacolul după piesa lui Marin Sorescu **Vărul Shakespeare**: repetat înainte de decembrie '89, nu mai avea nici o adresă şi nici un rost în martie '90. A fost un „fâs" care nu putea fi evitat: ne-am luptat atâta pentru premiera textului, audienţa la Tamara Dobrin a fost ea însăşi o piesă! Dar după '90 adresele se schimbaseră, săgeţile zburau aiurea. Acesta a fost primul meu spectacol post-decembrist, am fost şi şeful politic al Craiovei câteva luni, după revoluţie. Dar acum aş vrea să reiau cu trupa de la Craiova **Unchiul Vanea** pentru un festival de la Viena cu tema Cehov. Aş vrea să fac un spectacol nou la teatrul din Craiova, pentru că anii de despărţire de trupă m-au întristat.

Dar ai o iubire nouă, Teatrul „Nottara".

■ Sigur că da, dar e cu totul altceva. Teatrul „Nottara" este un teatru bucureştean şi teatrele bucureştene sunt o structură aparte în ograda teatrului românesc. În Bucureşti se lucrează tot mai greu, e un mare consum nervos. La „Nottara" mă înţeleg foarte bine cu trupa, cu cea mai mare parte dintre actori am lucrat cu mare plăcere şi înainte de a fi angajat. Unul dintre cele zece spectacole de care sunt mândru l-am făcut aici – **Aceşti îngeri trişti**, cu Mălăele şi Dana Dogaru. Deci lucrez cu plăcere şi cu drag, dar cei şaptesprezece ani de tinereţe nu pot fi înlocuiţi. Actorii de la Craiova vor să lucreze şi altceva. În cele patru spectacole ale lui Purcărete s-a auzit de teatrul din Craiova, dar nu de numele actorilor. Ei au dreptul la aplauze individuale şi simt nevoia lor. Au toată dragostea şi stima pentru Purcărete şi îi datorează imens. Fără el n-ar fi văzut lumea, n-ar fi câştigat atâţia bani, n-ar fi avut atâtea succese la marile festivaluri ale lumii, dar, în acelaşi timp, mulţi dintre ei au pierdut



Horaţiu Mălăele şi Dana Dogaru în Aceşti îngeri trişti **de D.R. Popescu, montată de Mircea Cornişteanu (Teatrul „Nottara")**

şansa unor manifestări individuale. Au jucat rolul „Trupă" cu strălucire şi devotament, dar asta nu stinge dorinţa lor de afirmare. Nu întâmplător câţiva tineri actori au plecat de la Craiova în ultimii ani, pentru că despre nici unul nu ştia nimeni nimic. Drumul lui Purcărete este stimabil, admirabil, dar nu este unicul. Actorii au nevoie să se manifeste divers. Teatrul din Craiova nu e trupa lui Grotowski, sau Living, sau Bread and Puppet – o comunitate teatrală, o familie, un grup subjugat unei idei de teatru. Teatrul din Craiova este un Teatru Naţional, subvenţionat de stat, dator să ofere o suită de spectacole în stiluri cât mai diferite; faptul că drumul lui Purcărete a fost urmat şi slujit cu strălucire nu înseamnă că aceşti actori şi publicul craiovean nu doresc şi altfel de spectacole. Nu formulez reproşuri: prinşi în vârtejul deplasărilor, au lăsat deoparte lucrările teritoriale. Cred că teatrul din Craiova ar avea nevoie, pe lângă cele patru spectacole ale lui Purcărete, de încă opt spectacole de un nivel bun. Cred că trebuie să existe proiecte pentru actori. În absenţa lor trupa se va decalibra grav.

Nu demult a apărut în viaţa mea o nouă iubire, şi anume teatrul din Braşov, unde am devenit director. Aproape peste noapte şi fără premeditare. De vreo lună repetam la Braşov **Tartuffe** cu cea mai bună distribuţie posibilă în acest colectiv. Am fost extraordinar de mulţumit de modul în care actorii mi-au venit în întâmpinare, de atmosfera plăcută de la repetiţii şi de eficienţa muncii. Într-o seară, în timpul unei pauze de repetiţii, câţiva actori şi directorul adjunct al teatrului m-au întrebat dacă n-aş vrea să devin director, fiindcă a doua zi urma să fie concursul pentru acest post. Se înscriseseră trei persoane, dar, după părerea lor – şi a mea –, nici una nu era potrivită; şi nici dorită de ei. Am acceptat (deşi nu m-a interesat niciodată vreo funcţie), simţindu-i alături pe cei mai importanţi artişti din teatru. De a doua zi am devenit un om cu program – fiindcă tot a fost vorba la început de program.

MAGDALENA BOIANGIU

DANAIDELE

Epopeea unui spectacol care a sfidat tranziția

Mai întâi a fost gândul. Iar el s-a născut în mintea neastâmpărată a unui regizor: Silviu Purcărete. Gândul a devenit „proiect", prin intermediul Fundației pentru teatru și film „Tofan" și al unor importante instituții teatrale internaționale: Festival d'Avignon, La Vilette-Paris, Holland Festival și Wiener Festwochen, cu sprijinul Teatrului Național din Craiova (unde s-au executat costumele și a fost pregătit întregul spectacol) și al Teatrului „Anton Pann" din Râmnicu-Vâlcea. Au urmat concursuri de selecție pentru cele 50 de „danaide" și cei 50 de „egipteni", organizate în mai multe orașe din țară. Sorții au fost mai darnici cu bucureștenii, vâlcenii și craiovenii. Asta nu înseamnă că printre interpreți nu se găsesc și tineri absolvenți ai unor facultăți de teatru sau muzică, profesori ori studenți din Constanța, Cluj, Târgu-Mureș, Iași, Hunedoara, Sibiu ș.a.m.d. Au început repetițiile. O muncă infernală. La Craiova, alături de „statul-major", instalat într-un birou situat vizavi de cel al lui Emil Boroghină, directorul Naționalului, o prezență permanentă: Marina Constantinescu, critic de teatru la „România literară", care va scrie o carte despre spectacol. Artiștii – Radu Beligan, Victor Rebengiuc, Coca Bloos, Alexandru Repan, Micaela Caracaș, Mariana Buruiană și Mihai Dinvale – sunt cazați la hotelul de pe lângă Casa Armatei. Coca Bloos și-a luat cu ea și cățeluța. Afară e frig; la fel și în teatru. Noaptea, la orele 23–24, aici, pe scenă, sub bagheta lui Silviu Purcărete și a asistentului său, Paul Chiribuță, secondați de scenografa Ștefania Cenean și de etnologul-muzician Iosif Herțea (care va lucra tot timpul cu sprijinul Filarmonicii din localitate), se pune temelia unui vis.

TOATE DRUMURILE DUC LA CRAIOVA

Și a venit seara premierei: 10 decembrie 1995. Agitație mare în oraș. Afișe pretutindeni. Lume alergând disperată după un bilet sau o invitație. Mulți spun că așa ceva nu s-a văzut de la meciurile Universității Craiova cu F. C. Kaiserslautem și Benfica Lisabona, în Cupa Campionilor Europeni la fotbal. Sosesc mulți oameni de teatru din București și din alte colțuri al țării. Regizorii Alexandru Dabija, Gábor Tompa, Cristian Hadjiculea, Tudor Mărăscu, dar și Ion Caramitru sau Marcel Iureș, pot fi întâlniți în foaierul ce forfotește de nerăbdare. Critici mulți, foarte mulți. De toate vârstele, de la mai toate publicațiile centrale, reprezentând toate „taberele". La loc de cinste, în loja oficială, directorii unor festivaluri internaționale din Franța, Austria, Olanda, Marea Britanie. În fine, cortina se ridică. Prima imagine, a celor 50 de danaide ghemuite pe valize, dispuse în adâncime pe scena ce se întinde până dincolo de a treia ghilotină (vreo 45–50 de metri), face ca sala să se transforme în lăcaș de meditație: o tăcere religioasă va însoți întreaga reprezentație. În final, ea va exploda în aplauze și ovații care vor ține peste o jumătate de oră. Spectacolul s-a jucat apoi încă cinci seri la rând, cu săli pline. El va reveni pe aceeași scenă, în 9 și 10 martie, căci **Danaidele** porniseră deja în călătoria lor către celebritate ...

CÂND FEMEILE DEVIN MANAGERI

Primul oraș care a primit vizita **Danaidelor**, pentru trei reprezentații – Timișoara. A fost ambiția Banatului să deschidă „pârtia" turneelor trupei lui Purcărete în țară; mai precis, a doamnelor Lucia Nicoară și Doina Popa, care patronează astăzi o puternică firmă de impresariat artistic. Spectacolele s-au

Coca Bloos – Danaos în Danaidele **după Eschil, coproducție internațională realizată de Silviu Purcărete**

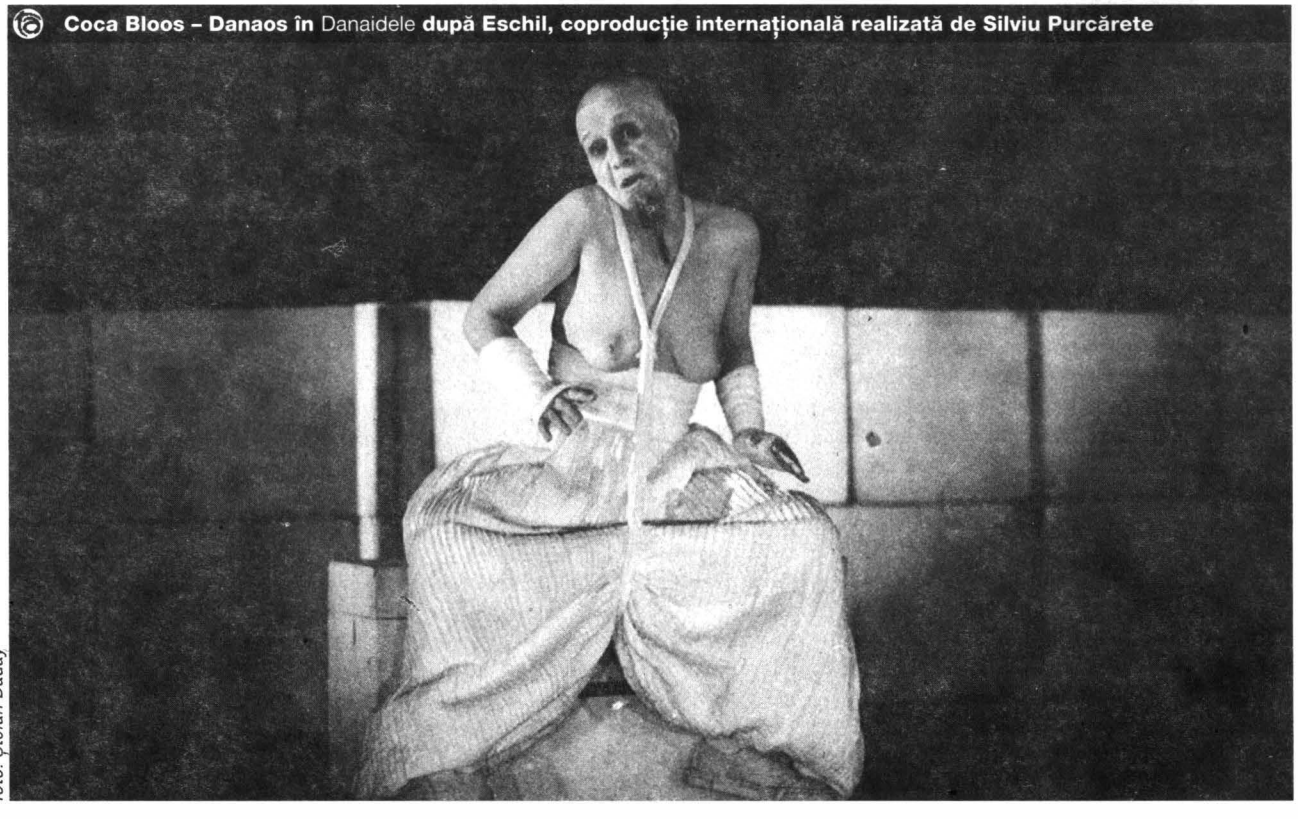


foto: Ștefan Daday

desfăşurat în Sala de sport numărul 2 din (încă) frumosul oraş de pe Bega. Nu atât de lungă ca scena Naţionalului craiovean şi, mai ales, cam strâmtă. Cu toate acestea, spectacolele au fost, poate, cele mai bune de pe întreg itinerariul românesc, după cum aveau să-mi mărturisească Coca Bloos şi Micaela Caracaş sau „danaidele" Mihaela Dumitru şi Petronela Lazăr, ca şi Mona Rusu, absolventă de regie, stabilită acum în Franţa, ori „egipteanul" Claudiu Trandafir din Constanţa, care a absolvit o şcoală de actorie la Londra. Iar spectatorii, intraţi într-o febră a emoţiei vecină cu delirul, i-au chemat, mereu şi mereu, pe actori la rampă.

AŞA E LA RĂZBOI!

Eveniment pentru întreaga lume a artei româneşti, Festivalul internaţional de teatru tânăr profesionist de la Sibiu (24 martie – 2 aprilie 1996) a reuşit să adune laolaltă nu numai redutabile colective artistice de pe mai multe continente, dar şi numeroşi dramaturgi, critici, universitari, directori de festivaluri. Dintr-o asemenea ambianţă, asigurată de energicul director al festivalului, Constantin Chiriac, nu putea lipsi o secţiune intitulată „Mari spectacole", unde, în fruntea invitaţilor, se afla reprezentaţia **Danaidele**. Emoţia era cu atât mai mare cu cât regizorul Silviu Purcărete, numit între timp directorul Centrului Dramatic Naţional de la Limoges, sosise special în ţară, spre a-şi vedea spectacolul montat, cu luni în urmă, la Craiova.

La repetiţie, stupoare: sala de sport a Academiei trupelor de uscat oferă un spaţiu de joc prea scurt, deşi foarte generos ca lăţime, în timp ce pentru spectatori, în tribuna improvizată, nu existau mai mult de 200 de locuri. Şi numai „musafirii" invitaţi la festival erau vreo 300–400... În aceste condiţii, s-a luat hotărîrea ca **Danaidele** să fie scutit de prezenţa „periculoasă" a numeroşilor iubitori ai teatrului din localitate, urmând ca numai invitaţii la festival să fie introduşi în sală, pe o poartă dosnică, precum un veritabil comando. O mică şi nevinovată confuzie a făcut însă ca autobuzul aleşilor să nimerească la poarta principală, unde sute de tineri s-au agăţat de maşină, de ferestre, într-o încercare disperată de a intra şi ei „cu noi". A fost cea mai cumplită experienţă de spectator pe care am trăit-o vreodată: să văd o mare de tineri păziţi de poliţişti şi jandarmi ca să nu intre la teatru...

În sală, frig de ieşeau aburi din gură. Deşi eram în 2 aprilie, parcă venea Crăciunul. În scena finală, Alexandru Repan (Poseidon), înduioşat, răstoarnă căldarea cu apă nu peste, ci lângă trupul gol al „ultimei Danaide"; altfel, aceasta ar fi fost acoperită pe loc de un veşmânt de gheaţă... (Talentata interpretă s-a şi îmbolnăvit mai târziu, lipsind tocmai din reprezentaţia desfăşurată în oraşul ei natal, Râmnicu-Vâlcea.) Dar, în finalul reprezentaţiei, toată lumea este în picioare. Ropote de aplauze. Nu mai contenesc cuvintele de laudă din partea unor prestigioşi oameni de teatru, precum criticii Jan Herbert şi Irving Wardle (Anglia), dramaturgul Paul Godfrey (Anglia), Kenneth Campbell, directorul Festivalului Blue Ridge Theatre (SUA). Nouă, însă, celor care ştiam bine spectacolul, succesul nu reuşise să ne ascundă unele incidente despre care, cu siguranţă, interpreţii vor mai povesti multă vreme. Cu vreo două ceasuri înainte de spectacol, organizatorii, din dorinţa ca lucrurile să meargă strună, spălaseră bine scena cu o soluţie specială, care aproape că o transformase în patinoar! Vreo două-trei „danaide" au alunecat, una dintre ele căzând chiar, cu valiză cu tot, în iureşul disperat din faţa năvălirii „egiptenilor". Ba acelaşi lucru s-a întâmplat şi cu Hermes (Mihai Dinvale) sau cu Artemis (Mariana Buruiană). Nici Coca Bloos n-a scăpat de seria neagră a ghinioanelor, căci în momentul foarte dificil dinaintea monologului ei patetic, de pe lada în care până atunci stătuse închisă minute în şir, s-a clătinat şi cu greu şi-a regăsit echilibrul. Caruselul întâmplărilor nefericite a culminat în scena când, cu torţe în mâini, egiptenii îl calcă în picioare pe bravul Pelasgos (Victor Rebengiuc) şi se apropie, ameninţători, de limita care desparte scena de public: unul după altul, vreo şapte egipteni au făcut cunoştinţă cu podeaua mai repede decât o cerea mizanscena...

Dar şi reprezentaţia sibiană, cu luminile şi umbrele sale, a intrat în amintire. Chiar dacă pentru Vadim Levinschi, şeful luminilor, şi pentru Tavi Popescu, recuziterul-şef, ca să nu mai vorbim de excelentul regizor tehnic Gheorghe Pufulete, printre amintiri figurează acum şi una mai neplăcută: dispariţia unor becuri, felinare, lămpaşe şi chiar găleţi (!), intrate, probabil, în dotarea „trupelor de uscat" sau în valizele „cu amintiri" ale ostaşilor...

SĂ VEZI ŞI SĂ NU CREZI!

Şi a venit rândul unui oraş mic, dar cu o mare iubire pentru teatru, să găzduiască **Danaidele**. 8 aprilie, o dată memorabilă pentru viaţa culturală a municipiului Râmnicu Vâlcea. Aici, la Teatrul „Anton Pann", condus de regizorul Gheorghe Marinescu-Goange, au lucrat regizori importanţi, ca Dan Micu şi Silviu Purcărete (ultimul fiind şi astăzi prim-consilier artistic al instituţiei), chiar dacă din localul Casei de cultură a sindicatelor, unde este „tolerat" alături de sălile „Bingo" şi „Disco", teatrul nu dispune decât de două birouri şi o toaletă...

Spectacolul cu **Danaidele** a fost aşteptat cu un uriaş interes, cererea de bilete fiind de vreo zece ori mai mare decât numărul de privitori pe care l-ar fi putut cuprinde spaţiul Sălii Polivalente. Cu o zi înainte, pregătirea acesteia lăsa serios de dorit. Auzind de ceva torţe, foc, benzină, pompierii foiau la tot pasul. Şi aici scena e foarte scurtă. Se fac unele modificări la repetiţia care durează aproape toată ziua, semn că regizorul şi asistentul său aveau unele temeri, alimentate de incidentele de la reprezentaţia sibiană. Înainte de spectacol, în foaier, zarvă mare. Au venit „notabilităţile". Cafele, răcoritoare, bârfă... „Auzi, dom'ne, că a costat vreo 30 de milioane aducerea spectacolului aici", zice o doamnă, soţie de ştab. („Cu totul şi cu totul, o costa miliarde, să-l plimbe prin lume. Dar merită", avea să conchidă seara târziu, după reprezentaţie, şeful unei mari secţii din Combinatul chimic.) Într-un colţ, aproape nebăgat în seamă, Silviu Purcărete citeşte „România liberă"...

Dar începe spectacolul. Pe bănci şi pe scaune încap vreo 350–400 de spectatori. Spectacolul „curge" bine, cu Coca Bloos (Danaos), Victor Rebengiuc, Micaela Caracaş şi ceilalţi „zei" în mare formă. Publicul îl urmăreşte cu aviditate pe Radu Beligan, cândva atât de des prezent pe această scenă, cu Naţionalul bucureştean ori cu Naţionalul din Craiova... Şi spectacolul se încheie într-o uriaşă demonstraţie de bucurie, respect şi admiraţie.

„ACUM ORI NICIODATĂ!"

Iată-ne şi la început de mai, în faţa turneului „de gală" pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti. În capitală circulau zvonuri contradictorii: „Nu vin, domnule, nu vrea Fănuş Neagu..." „Ba vin, Fănuş acceptă, au intervenit oameni mari!"... „Cică ar veni Iliescu şi Văcăroiu, cu tot guvernul..." Actorii sunt şi ei prinşi de miza deosebită a turneului. „Acum e acum!, spune Mişu Dinvale, râzând, în Bucureşti toţi aşteaptă să ne halească"... „Acum ori niciodată", decide Raluca Penu, actriţă deja familiarizată cu scena bucureşteană.

La biroul ei de la Fundaţia „Tofan", Corina Constantinescu, secretarul literar al proiectului, e la doi paşi de... balamuc. Toţi doresc invitaţii, bilete, programe, lămuriri. Mulţi oaspeţi din

foto: Dorian Delureanu

„Egiptenii" văzuți de Silviu Purcărete

străinătate emit și ei pretenții. Se fac modificări legate de reprezentația de protocol, de vineri 3 mai. Toți o caută. Toți o dojenesc. Dar ea rezistă cu brio și reușește să cadă mereu în picioare.

În cele patru seri (2, 3, 4 și 5 mai), spectacolul s-a jucat cu sala plină. Un public entuziast, receptiv, uneori chiar patetic în dovezile sale de simpatie. Printre cei care aplaudă cu mare zel îi recunosc pe pictorul Sorin Ilfoveanu, decanul Facultății de pictură din Academia de arte frumoase, pe profesoara universitară Gabriela Creția, pe Ștefan Dimitriu, șeful Departamentului de Logistică din Televiziunea Română, numeroși realizatori de emisiuni de la PRO TV și Tele 7 ABC, scriitori, muzicieni, arhitecți, medici. Întâlnesc și critici care au mai văzut o dată sau de două ori spectacolul. La reprezentația „de protocol" sala a fost puțin mai rezervată. Multă lume îl căuta cu privirea pe Președinte... Cel mai reușit, după spusele tuturor interpreților cu care am stat de vorbă, a fost al treilea spectacol (sâmbătă seara), de fapt al patrulea, căci în acea zi s-a desfășurat și un „matineu", la dorința expresă a artiștilor din trupă (pentru familii) și a oamenilor de artă din Capitală. Ultimul, cel de duminică, a fost spectacolul „cu ghinion". În timp ce „egiptenii", de pe meterezele alcătuite din valize, le trimiteau „danaidelor" priviri în care pofta și perfidia se îngemănau neliniștitor, se stinge lumina în toată sala. Beznă! Lumea murmură. Se stă așa un minut, două, douăzeci și două. Se ia și o pauză, timp în care apar primele glume: „E mâna lui Frunză, la orga de lumini, ca să nu-i bruiem succesul cu **Tamerlan**!"... Să te ferească Dumnezeu să intri în gura actorilor, mi-am zis, auzindu-le. În fine, spectacolul se reia, spre cinstea interpreților și, mai ales, a publicului, care a trecut peste incident cu remarcabilă înțelegere. Capitala fusese cucerită. Nu degeaba, cu două săptămâni înainte, sub bagheta lui Paul Chiribuță, la Craiova se desfășuraseră încă două spectacole „pregătitoare", precedate de repetiții la sânge. Se încheia șirul celor 20 de spectacole „românești". **Danaidele** aveau „undă verde" pentru străinătate!

„ȘI LUI MOZART I-AR FI PLĂCUT!"

În perioada marelui festival Wiener Festwochen, între 10 mai și 16 iunie, Viena a fost asaltată de celebrități: Royal Shakespeare Company și Balșoi Teatr, legendarul spectacol de pe Broadway **A Chorus Line**, mari ansambluri orchestrale din Londra, Tokio, Hamburg și München, Viena, Paris ori Leningrad, vestitul trio de tenori Domingo-Carreras-Pavarotti, dar și Juliette Gréco sau Tina Turner, ori numeroase trupe de muzică rock și pop, care prezentau spectacole noaptea, în piața Primăriei, feeric luminată...

Pe drumul de la București la Viena, în cele trei uriașe autobuze ale unei firme germane, discuțiile se învârtiseră mereu în jurul acestui oraș mitic pentru toți iubitorii de artă. Și acum, eram acolo! Iată-ne în Prater, unde și fetele („danaidele") și băieții („egiptenii") par cuprinși de vraja unui vis în miezul unei nopți de vară. Claudia Motea s-a plimbat prin toate trenurile, roțile magice, tunelurile groazei, în timp ce Luminița Militaru o suna de trei ori pe zi pe mama ei, ca să-i spună ce muzee și palate a mai văzut. Una dintre „danaide" a câștigat la o tombolă o păpușă uriașă, care a devenit mascota trupei. Coca Bloos și Micaela Caracaș se înfruptă cu alune, înghețată și pop-corn... Pe Kórtnerstrasse, între Operă și Catedrala Sfântul Ștefan, zăresc câteva perechi de îndrăgostiți ținându-se de mână, dar aproape alergând ca să nu întârzie la repetiția generală: bucureșteanul Ovidiu Danu și vâlceanca Adelina Rîba (care se vor căsători în toamnă, sub zodia binecuvântată a **Danaidelor**, unde s-au cunoscut), craiovenii Andreas Schauser și Carmen Pandie, Robert Dobrescu, stabilit de câțiva ani în Franța, și Doina Secher din București... Așadar, pe scenă – război, în viață – o pace cu „parfum de roze". Cu alți tineri și tinere din trupă aveam să mă întâlnesc la expozițiile Van Gogh și Salvator Dali, în timp ce muzicianul Iosif Herțea a revenit de câteva ori la Kunsthistorisches Museum și la Belvedere. Momentul de vârf al periplului vienez l-a constituit însă castelul Schönbrunn, unde l-am întâlnit și pe vrednicul nostru Pelasgos – Victor Rebengiuc.

Dar se apropie primul spectacol. La repetiția generală, din nou stupoare! Spațiul de joc este îngrozitor de strâmt și mai scurt chiar decât la Râmnicu Vâlcea! În plus, Silviu Purcărete are o viroză cu febră mare... Dar tehnicienii austrieci, împreună cu cei din trupă, fac adevărate minuni, iar scena, ca o cutie neagră străbătută din lateral de vreo 70 de spoturi de lumină, arată, în cele din urmă, impecabil, ca și sala, cu peste 800 de locuri, într-un amfiteatru ce permite o vizibilitate perfectă. Orga de

lumini şi instalaţiile sonore sunt de nota 10. Repetiţia are şi momente hazoase. Date fiind condiţiile de joc, regizorul face o modificare în mizanscenă, aşa încât „egiptenii morţi" nu vor mai fi târâţi afară de către „danaide", ci se vor rostogoli, mânaţi de o vijelie, către fundul scenei, dispărând în faldurile pânzelor din decor. Dar, de emoţie, de oboseală, un egiptean se rostogoleşte în sens invers, către sală, spre veselia de-o clipă a regizorului şi a tuturor celor prezenţi... Repetiţia se încheie cu o discuţie de cinci minute, de fapt, un îndemn la ambiţie şi la respect faţă de toată munca de până acum, ale cărei roade „trebuie să le vadă şi străinătatea!".

Şi a început seria spectacolelor (21, 22, 23, 24 mai). Prima seară, primul succes! Peste 700 de locuri ocupate. Reacţii prompte pe parcursul reprezentaţiei. Furtună de aplauze în final. Ovaţii. Regizorul Claus Peymann, director la Burgtheater, este în picioare, strigă „Bravo" din răsputeri. La fel, Klaus Bachler, directorul festivalului. Un grup de reporteri austrieci, germani şi olandezi năvăleşte la cabine. Publicul tânăr se face simţit printr-un prelungit răpăit de tălpi, urmat de ovaţii. Stau lângă Iosif Herţea, care are lacrimi în ochi. Rodica Mayer, venită din SUA, ne spune: „Pur şi simplu, uluitor! Era nevoie aici de aşa ceva, ca să se mai spună şi despre România o vorbă bună!". Soprana Simina Ivan, de la Staatsoper din Viena, e în al nouălea cer: „E de-a dreptul fascinantă reacţia spectatorilor, care aici sunt mult mai reţinuţi, mai circumspecţi. Eu cred că şi lui Mozart i-ar fi plăcut acest spectacol!".

Dar cronicarii? Sub titlul „Un alt punct culminant la Wiener Festwochen – **Danaidele**. Publicul a ovaţionat", Paul Kruntorad afirmă, în „Alles": „Purcărete deplasează mulţimile cu mare precizie. Rar poţi vedea coruri antice atât de exact conduse. Regizorul aminteşte, în arta lui, de montările antice ale Arianei Mnouchkine. Dar el câştigă în exprimarea arhaică nu prin culoare etnică, ci prin vocabularul extrem de simplu şi de expresiv. Iar publicul premierei a mulţumit cu ovaţii". În „Kleine Zeitung", după ce sunt lăudate capacităţile expresive ale interpreţilor, ale muzicii şi costumelor, ca şi elementele simbolice din recuzită, se observă: „... vrăjitorul român Silviu Purcărete realizează imagini de necrezut... La vechii greci, teatrul era considerat locul din care poţi să vezi. Purcărete confirmă, cu arta sa, veridicitatea acestei afirmaţii. Căci această poveste antică se dovedeşte o foarte convingătoare metaforă pentru realitatea politică de azi". În „Neues Kronerzeitung", Thomas Gabler scrie: „Imaginile lui Purcărete vrăjesc printr-o lumină rafinată şi prin culori intense, precum şi printr-o dirijare scenică plină de efect a maselor... Ce rămâne este plăcerea pură de a vedea". Socotind **Danaidele** „un minunat curcubeu de imagini", Alfred Phoser scrie, în „Salzburger Nachrichten": ...unirea ucigătoare a celor 50 de perechi este impresionantă. Purcărete povesteşte marele mit în imagini minunate". După cel de al patrulea spectacol, desfăşurat şi el cu sala plină, „Frankfurter Allgemeine Zeitung" notează, printre altele: „Reţeta acestei montări este pe cât de simplă, pe atât de convingătoare. Ea operează cu maximum de personaje şi cu minimum de recuzită... Efecte scenice cunoscute se remarcă aici ca nişte creaţii proaspete, nou făurite. Apar minuni ale unei fantezii practice: geamantanele slujesc, de exemplu, ca zid şi fortăreaţă, străzi, masă, altar de sacrificiu, bineînţeles şi ca bagaj, simbol al exilului. În final vor dispărea... într-o prăbuşire exactă a pieselor de domino, care îţi taie respiraţia. Această poantă de încheiere se desfăşoară deja în ovaţiile publicului". Aceste aprecieri sunt doar câteva dintre „pietrele preţioase" pe care trupa **Danaidelor** (peste 130 de persoane) le-a luat cu sine în „geamantanele acelea pline de mister şi de farmec" (cum le-a numit un reporter olandez), împreună cu ecoul ovaţiilor...

La cel de al treilea spectacol, am stat tot timpul în culise. Între agonie şi extaz, căci, în acea seară, Ramona Popescu, una dintre cele mai bune interprete, nu a jucat, din cauza unui abces ce a necesitat, peste noapte, o intervenţie chirurgicală. Iar în scenă i s-a făcut rău şi Mihaelei Dumitru, care a trebuit să fie înlocuită „din mers". Munca uriaşă, emoţiile, zbuciumul tehnicienilor, iradierile de încredere sosite dinspre Paul Chiribuţă, solidaritatea tinerilor, în gest şi privire, totul ar merita un film, o carte. La acel spectacol a sosit şi Victor Ernest Maşek, directorul de atunci al Centrului cultural român de la Viena. Cei de la ambasadă n-au sosit. Dar spectacolul cu **Danaidele** se dovedise, deja, un minunat ambasador!

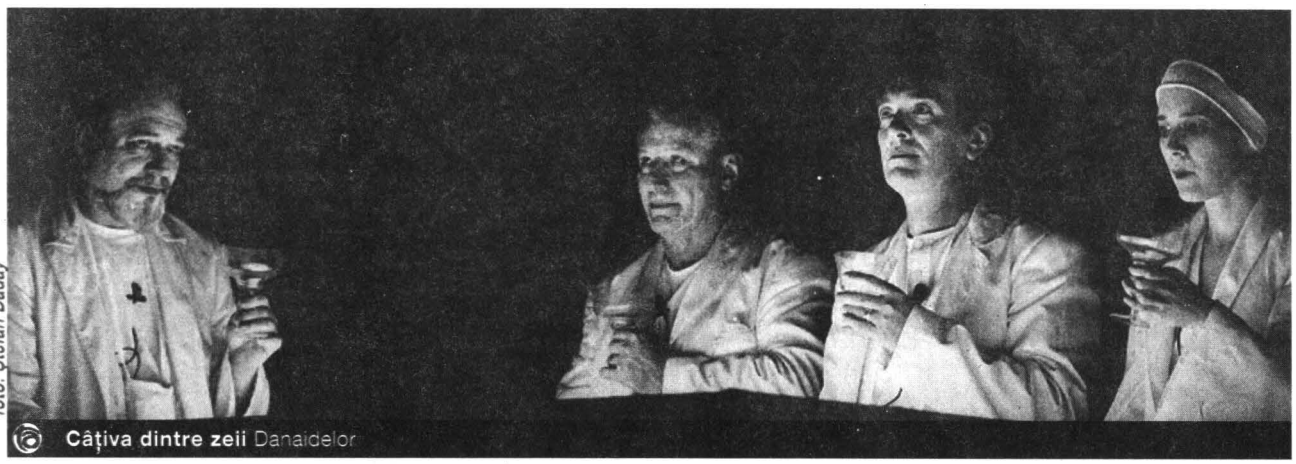


foto: Ştefan Daday

Câţiva dintre zeii Danaidelor

Ultima seară s-a încheiat cu o „îmbrăţişare" verbală din partea lui Silviu Purcărete, care pleca la Limoges: „Vă mulţumesc pentru tot, a fost frumos, ne reîntâlnim la Amsterdam". Eu nu aveam să mai fiu acolo. Dar văzusem acest spectacol, cu „generale" cu tot, de 17 ori. Poate şi din această cauză îl iubeam atât de mult şi mă despărţeam cu greu de el. Ca după orice despărţire, viaţa merge mai departe. Dar gândul, uneori, se încăpăţânează să rămână alături de cei de care s-a ataşat şi îi urmează: la Amsterdam, la Avignon, la Paris, la Roma, la Glasgow...

ION PARHON

Decameronul

Spectacolul de teatru este ca o ţesătură. Mai mult sau mai puţin densă, mai mult sau mai puţin fină, mai mult sau mai puţin colorată, ţesătura tinde, cu trecerea vremii, să se uzeze, să se răărească, să se decoloreze, pierzându-şi astfel însuşirile pentru care, cândva, am apreciat-o. Spectacolul de teatru, alcătuire cu ambiţie durabilă, este însă, şi el, supus nu o dată unor destrămări, deteriorări, detensionări pe care trecerea timpului, uzura, presiunile interioare sau exterioare le exercită asupra sa. Decorul şi costumele se mai decolorează, balamalele încep să scârţâie, mătăsurile îşi pierd din gingăşie, iar actorii din entuziasm, totul pare să se încarce de praf şi de cuvinte inutile. Unele spectacole se „patinează", altele se desfac din încheieturi sau agonizează placid.

Dar există şi spectacole care înfruntă cu simplitate calmă şi hotărîtă asaltul devastator al timpului. Ele îşi păstrează prospeţimea, îndeosebi cea lăuntrică, aşa cum se întâmplă întotdeauna cu operele (sau iubirile) autentice.

Un sentiment de trăinicie şi plenitudine am simţit revăzând, la Teatrul „Anton Pann" din Râmnicu-Vâlcea, **Decameronul**, unul dintre cele mai frumoase şi mai tulburătoare spectacole realizate în ultimii ani de Silviu Purcărete.

De ce n-a îmbătrânit **Decameronul** vâlcean? De unde prospeţimea şi vigoarea lui, după trei ani de la premieră? Explicaţia stă, cred, înainte de toate, în ţesătura solidă a spectacolului, ţesătură în care se împletesc în chip rafinat, cu accente egal distribuite, o mare poftă de viaţă şi o tot atât de mare spaimă de moarte. Un astfel de spectacol se află, parcă, pe axa fundamentală a lumii. Dualitatea existenţială e prezentă în toate nervurile operei teatrale. Se moare şi se iubeşte ca într-o joacă, iar jocurile au o gravitate aspră şi solemnă ca în preajma morţii. Am remarcat şi aici, ca de altfel în toate spectacolele lui Silviu Purcărete, simţul măsurii, mai mult, **ştiinţa măsurii**, ceea ce proiectează lucrarea într-un soi de inginerie artistică, de data asta, mai mult poate decât oricând, într-o construcţie deloc rece, geometrizată, calculată, ci, dimpotrivă, caldă, umană, palpitând de viaţă, plină de simboluri şi detalii vii. Textul se aude clar, ca la premieră, regizorul şi actorii ştiind că prin text trece o magistrală a comunicării şi aici se află un suport al emoţiei. Alternanţa semnalelor puternice, viguroase, de sorginte populară şi a celor de subtilă poezie filosofică imprimă un ritm cu totul original acestei opere scenice care ocupă un loc aparte în creaţia lui Purcărete.

Foarte importantă, dacă nu chiar fundamentală în spectacol este prezenţa lui Ilie Gheorghe, un actor a cărui forţă dramatică are aceeaşi intensitate cu a unui Victor Rebengiuc, Gheorghe Dinică sau Ştefan Iordache. Ilie Gheorghe izbucneşte patetic sau glisează suav, el fiind şi rezoner, şi destin, şi participant la aventura umană ce se desfăşoară pe scenă. N-am simţit nici o umbră de blazare, de plictiseală, de rutină în jocul lui Ilie Gheorghe. Dimpotrivă, am observat un adaos de nuanţe, de fineţe, de rafinament, fiindcă un mare profesionist, o dată cu învechirea spectacolului, nu **pierde**, ci **câştigă**, precum un vin bun. Mi-a făcut plăcere să constat că nici ceilalţi interpreţi, actori la teatrul din Râmnicu Vâlcea, nu au cedat în faţa timpului şi nu s-au lăsat, cum se zice, în scări.

În sfârşit, am avut încă o dată ocazia să trec în revistă câteva dintre laitmotivele lui Purcărete, care şi ele te îmbie să-i revezi spectacolele, aşa cum ai reciti unele cărţi principale: transsexualismul (aici, personajul lui Ilie Gheorghe, în **Danaidele** personajul Cocăi Bloos sau în **Phaedra** personajul Corului), cercul sau hora ca idee a perfecţiunii geometrice, lada ca semn al adăpostului prenatal sau/şi al rătăcirii, nestatorniciei, instabilităţii, nuiaua (bastonul) ca simbol falic etc. Consecvent semnelor teatrale care îl slujesc, Silviu Purcărete este consecvent şi valorilor estetice pe care el le slujeşte.

DUMITRU SOLOMON

Imagine din Decameronul **lui Silviu Purcărete (Teatrul „Anton Pann" din Râmnicu Vâlcea)**

DIRECTORUL ŞI TRUPA

– în acest număr, Teatrul Odeon –

TUDOR MĂRĂSCU: „Acum, că mi-am dat demisia, mă simt foarte uşurat"

– Ce a insemnat pentru dumneavoastră intervalul de timp in care aţi fost directorul Teatrului Odeon?

– A fost o perioadă foarte grea pentru mine, căci, în afara acestei funcţii, o deţineam şi pe aceea de director al Departamentului Film-Teatru din TVR. Sigur că a fost o situaţie mai specială, dar am reuşit să fac şi una şi cealaltă, nu vă spun cu câte sacrificii.

Am acceptat să vin la Odeon pentru că lucram de 20 de ani în acest teatru, deci el reprezenta şi reprezintă un capitol important al existenţei mele. Marile dificultăţi pe care le-am avut s-au raportat în primul rând la problemele administrative; neexistând aici un „staff" competent în domeniu, a trebuit să mă ocup în cea mai mare măsură de toate fleacurile: detergenţi, săpun, mături ş.a.m.d. Evident că am avut grijă, concomitent, de alcătuirea şi urmărirea unui repertoriu care, şi el, a avut mult de suferit de pe urma lipsurilor „gospodăreşti". O dovadă este amânarea premierei cu **Opera de trei parale** de Brecht, pusă în scenă de Beatrice Bleonţ. Acum, că mi-am dat demisia, mă simt foarte uşurat. N-aş sfătui pe nimeni să accepte să fie director de teatru.

Fiind vorba despre un colectiv pe care-l cunoşteam de foarte multă vreme şi pe care l-am împrospătat cu tineri talentaţi din A.T.F., m-am străduit ca, în măsura posibilităţilor, să fac în aşa fel încât să joace toţi. Dar se ştie că niciodată o trupă de actori nu va fi pe deplin mulţumită. Oricum, unul dintre lucrurile pentru care chiar mă bucur este acela că am reuşit să destind atmosfera extrem de tensionată pe care am găsit-o când am venit, făcând ca toată lumea să se împace şi să se înţeleagă.

– Care credeţi că e calitatea forte a unui director?

– Titlul de director a fost înlocuit deja cu cel de manager. E de dorit ca un conducător să aibă şi calităţi de bun organizator. Eu m-am hazardat să primesc această funcţie întrucât aveam destulă experienţă la Televiziune, unde producem treizeci-patruzeci de premiere pe an, nu cinci sau şase, câte au fost la Odeon. În acest timp am avut mereu speranţa că va veni altcineva, pentru că de la un moment dat obosisem îngrozitor, fiind în plus şi profesor la Catedra de Regie Teatru a A.T.F. Puţin cam prea mult pentru mine, în răstimp de doi ani: am fost profesor la două facultăţi şi director la două instituţii. Am mai realizat şi şase montări şi un important documentar filmat în Elveţia, Franţa, Belgia, Brazilia şi America. Aşadar, din punctul meu de vedere, cea mai importantă calitate a fost aceea că am rezistat şi am reuşit ca, în cele două stagiuni, să scot douăsprezece premiere. Sigur, ele au fost inegale ca valoare (nu toate spectacolele pot fi evenimente), dar, dintre acestea, **Carlo contra Carlo** a obţinut mai multe premii, iar pentru **Lulu** regizorul a fost nominalizat la Gala UNITER. Părerea mea este că un director, pentru a putea să contureze un program, are nevoie cam de patru ani. După doi ani de testare a echipei, a regizorilor, a posibilităţilor teatrului, ar urma marile evenimente. Mi-e uşor să spun asta... nu i-am parcurs decât pe primii doi!

Acum, că nu mai sunt director, sper pentru acest teatru ca persoana care va veni în locul meu, fie ea Alexandru Dabija sau altcineva*, să nu retensioneze colectivul şi să profite de infuzia de tineri care a fost deja făcută. M-ar întrista să aflu că le-au fost anulate contractele; ei şi-au pus mari nădejdi în acest teatru şi selecţia la concurs a fost făcută, realmente, dintre cei mai buni.

– Ce relaţie aţi avut cu angajaţii?

– Era foarte greu ca eu, venind director într-un teatru în care lucram de 20 de ani, să-i consider subordonaţi pe foştii mei colegi. Nu am avut nici o clipă raporturi de acest tip. Poate tocmai de aceea atmosfera neplăcută s-a risipit. Am avut doar legături colegiale şi am încercat să fac cât am putut de mult şi de bine pentru toţi.

ANCHETA TEATRUL AZI

– Care v-a fost cea mai mare nemulţumire?

– Faptul că a existat tot timpul un mare pericol cu care am avut de luptat: acela de a nu-mi mai putea face meseria de regizor. În acest context, mi-am propus atât de multe (şi chiar le-am dus la bun sfârşit) pentru a-mi dovedi că se poate şi că nu am devenit un simplu administrator. Pentru viitor am o mulţime de planuri: **Omul care aduce ploaia** de Richard Nash la Teatrul „Nottara" şi **Totul in grădină** de Albee la „Bulandra", sper să mă „strecor" la Odeon cu **A treia caravelă** a lui Naghiu. Şi mai am un gând – trebuie să văd în ce teatru găsesc distribuţia cea mai bună –, cu o piesă mai puţin cunoscută a lui Cocteau, **Bachus**. Am fost anunţat de Dan Piţa că la anul voi intra în producţie cu un film (nu ştiu exact dacă la „Solaris" sau la Casa de Filme condusă de Sergiu Nicolaescu). E preferabil ca, în loc de mături ori detergenţi, să mă ocup numai de profesia mea.

DORINA LAZĂR: „Odeon, un apendice al Studioului Casandra"

– Cum credeţi că trebuie să se manifeste relaţia dintre un director şi trupa pe care o „păstoreşte"?

– Cred că ar trebui să te înhami la cârmuirea unui teatru doar dacă ai ceva din puterea de sacrificiu ce se cere în mod virtual unui doctor sau unui preot, dacă ai în tine disponibilitatea de a te pune în slujba altor oameni. A fi director înseamnă, de fapt, a te pune la dispoziţia fiecărui angajat în parte. Dacă o faci numai din orgoliu ori numai pentru a sta într-un fotoliu şi a pune stampile, e mai bine să renunţi. Dacă nu eşti mânat de dorinţa de a înfăptui ceva pentru semeni, nu cred că poţi reuşi mare lucru! Sunt sigură că un director ar trebui să se ocupe în mod special de lansarea actorilor şi de susţinerea lor pe afiş. În ultima vreme se tot montează spectacole de echipă. Este foarte bine,

* Între timp, lucrurile s-au clarificat. Director este Alexandru Dabija.

Dorina Lazăr în Cumetrele de Michel Tremblay (regia: Petre Bokor)

dar trebuie avut în vedere şi faptul că o producţie teatrală se vinde bine pentru ceva anume: fie pentru vedete, fie pentru regizorul celebru (ca în cazul lui Silviu Purcărete sau al Cătălinei Buzoianu).

Eu cred într-o publicitate aproape „deşănţată" făcută unor spectacole sau unor actori. Ca să vă dau un exemplu: repet acum, la Comedie, în **Flecărelile muierilor** de Carlo Goldoni, în regia lui Adrian Lupu, şi am descoperit acolo două fete care merită multă atenţie: Mihaela Teleoacă şi Raluca Petra. Ele trebuie lansate şi susţinute temeinic. Revenind la Odeon şi la relaţia directorului cu trupa, trebuie să subliniez faptul că Tudor Mărăscu este un om al teatrului, care cunoaşte exact configuraţia trupei, posibilităţile sale. A adus foarte mulţi tineri, ceea ce este foarte bine. Dar, din păcate, am rămas fără actori vârstnici! De asemenea, trebuie spus că s-a făcut din Odeon un apendice al Studioului Casandra. E minunat că şi-a sprijinit studenţii, ca profesor, dar şi ca director avea datoria să-şi ajute actorii. Având artişti ca Adriana Trandafir, Radu Panamarenco, Irina Mazanitis, Geo Costiniu, Şerban Ionescu, Virgil Andriescu, Sebastian Papaiani, nu ai dreptul să-i ocoleşti, să-i laşi fără un rol ani de zile. Or un actor este anulat din punct de vedere profesional dacă pierde contactul cu scena. Intervine acea inefabilă spaimă care ne uzează până la anihilare.

Este minunat că aceste tinere aspirante la arta regiei montează în Bucureşti, dar să nu uităm că marile nume ale regiei româneşti – David Esrig, Cătălina Buzoianu, Andrei Şerban, Radu Penciulescu – şi-au început cariera în provincie. Nu cred că trebuie să axezi întreaga activitate a teatrului pe producţii studenţeşti. Poate că este o obsesie proletară dorinţa de a distribui întreaga trupă, dar, cel puţin cât timp fiinţăm în acest sistem, datoria noastră rămâne să dăm de lucru fiecăruia, mai ales că actorii fac parte dintre aceia care chiar doresc să trudească.

– În ce măsură „vechii stâlpi" ai teatrului au luat parte la elaborarea proiectelor culturale?

– Nu există un consiliu artistic şi, vă spun drept, chiar dacă ar fi existat, el ar fi avut cel mult un rol consultativ. Eu am făcut parte de multe ori din tot felul de comisii de concurs, iar la sfârşit am constatat că totul era o minunată mascaradă.

– Ce înseamnă pentru dumneavoastră această tăcere care s-a aşternut în ultima vreme asupra Teatrului Odeon?

– Multă tristeţe, pentru că ceea ce aş fi fost în stare să joc acum patru ani, să zicem, nu se mai poate acum.

– Întrevedeţi, pentru Odeon, o posibilă schimbare?

– Da, cu o singură condiţie: interesul pentru acest teatru să fie stârnit de un gând creator şi nu de ambiţii politice, de fricţiuni sterile. Tare ar fi bine ca aceia care răspund de destinele teatrului, în general, să fie animaţi de o dorinţă de progres!...

– Care ar fi, pentru dumneavoastră, chipul directorului ideal?

– Nu pot să vă răspund, pentru că tocmai am făcut o nebunie donchişotească: m-am înscris la concursul ce va avea loc pentru ocuparea postului de director artistic-adjunct. Sunt conştientă că un conducător de trupă nu poate mulţumi pe toată lumea. Socotesc, însă, că la noi este mai rău chiar decât în armată: unui soldat, dacă îi moare o rudă sau un prieten, i se dă permisie pentru înmormântare; la teatru trebuie întâi să joci întregul spectacol şi abia pe urmă ai dreptul să jeleşti. În acest context, poate că e necesar ca acela care ne păstoreşte destinele să fie aproape un zbir.

RODICA MANDACHE: „Trădare pentru supravieţuire"

– Ce înseamnă pentru dumneavoastră, după atâţia ani de carieră, un director de teatru?

– Cred că reprezintă, în primul rând, un animator. El este cel care face jocurile, ca la cazinou. Fără el nu se poate. Fără un director zdravăn, în vremurile astea ciudate, un teatru se autodizolvă.

Îmi amintesc de un foarte bun director, înainte de '90: Dinu Săraru. Conducătorul unei instituţii teatrale nu e cel care te mângâie îngăduitor pe creştet sau care te întreabă dacă te doare burta. El poate fi un om mai puţin plăcut, sau chiar dezagreabil, dar iubirea pentru această artă, respectul pentru scenă şi calităţile lui manageriale îl pot impune şi face să fie respectat. De pildă, Săraru îşi prezenta marii actori pe care îi avea atunci în teatru – Ştefan Iordache, Valeria Seciu, Leopoldina Bălănuţă şi alţii – în fiecare seară, ca şi când atunci debutau. El a impus şi a întreţinut disciplina scenei, care era sfântă pentru toţi, de la maşinist până la artistul de primă mână şi la director. Cred în astfel de profesionişti. Nu contează cum sunt ei în viaţa particulară.

Un director trebuie să simtă şi pulsul vremurilor. Acum, spre exemplu, e un moment în care publicul îşi doreşte să se vadă în ceea ce se întâmplă pe scenă. Responsabilitatea teatrului faţă de cei din sală e indiscutabilă şi, de aceea, aspiraţiile lor trebuie respectate. Cu atât mai mult cu cât există dramaturgie românească actuală de calitate, în care poate fi descoperită „oglinda" dorită de spectatori. Am citit recent cel puţin cinci astfel de texte, care ar merita să fie montate.

– Credeţi că într-un teatru relaţia dintre director şi angajaţi e numai una de subordonare, sau că mai încape ceva între reperele atât de necesare ale disciplinei, de pildă colaborarea?

– Colaborare, în sensul că acela care e în frunte nu trebuie să fie surd şi orb faţă de un anumit drum care îi este propus. Străduinţa comună este să se realizeze un repertoriu valoros, în care toată echipa să fie „prinsă". De la partiturile mari, până la cele mai mărunte... Actorii sunt oameni mai speciali. Dacă îi faci să creadă că, măcar pentru o clipă, centrul pământului s-a mutat pe „scândura" unde ei repetă, sunt minunaţi. Nu toţi trebuie să jucăm numai roluri principale. Eu sunt o actriţă bună dacă spectacolele teatrului sunt de calitate, dacă ştacheta profesională e foarte sus. Este necesar să privim lucrurile din această perspectivă. De aceea, e obligatoriu ca fiecare să-şi înţeleagă contribuţia, iar directorul, în afară de datoria de a cunoaşte foarte bine trupa şi de a-i accepta sugestiile valabile şi eficiente, o are şi pe aceea de a echilibra colectivul, ajutându-i pe toţi actorii să-şi afle şi să-şi respecte locul, astfel încât nici unul să nu fie sau să nu pară un impostor. Conducătorul e „capul limpede" care îi pune pe toţi în pagină; el e antrenorul care distribuie jucătorii în teren. Or dacă îl pune să alerge cu viteză maximă tocmai pe şchiop... Sigur că, după ce a stabilit bine ierarhia, un director are dreptul să fie şi foarte sever. Cele mai multe dintre problemele care apar nu pot fi rezolvate altfel. Şi aici intervine, în legătura sa directă cu angajaţii, disciplina şi conştiinţa acestora că trebuie să se supună. Nu pot exista concomitent mai mulţi şefi. Din păcate, la noi nu se prea respectă această idee; am cam rămas repetenţi la lecţia subordonării. Ar fi nevoie de o reciclare care să ne aducă aminte că o căruţă nu înaintează decât dacă tragem toţi în aceeaşi direcţie şi sub aceeaşi îndrumare. Birja nu poate merge singură decât, în cel mai fericit caz, alături cu drumul. De aceea, birjarul trebuie ascultat şi lăsat să o conducă.

– Ce părere aveţi despre intoarcerea regizorului Alexandru Dabija la direcţia Teatrului Odeon?

– În general, venirea unui director nou constituie un moment plin de speranţe. Speri să faci tot ce n-ai făcut şi să se împlinească tot ce nu s-a împlinit înainte. Speri ca gunoiul să fie aruncat, pereţii să fie văruiţi, iar corpul tehnic să redevină îndrăgostit de teatru şi de munca sa. Speri să nu mai vezi în jurul tău oameni obosiţi, trişti, cu priviri de copil bătut. Aşa e şi firesc; orice început e un timp al speranţelor. Asta se verifică şi în cazul nostru şi cred că domnul Dabija poate să ne împlinească aceste visuri.

Dar, pentru că e vorba despre un alt început, trebuie să spun că apare, ca în cazul oricărei schimbări, şi un factor de stres pentru echipă. Asta nu înseamnă atât nesiguranţă, cât faptul că, într-o asemenea perioadă, inevitabil, se năruiesc nişte planuri care existau. E absolut normal: directorul este un vector de sens. Se schimbă sensul – cad unele proiecte, se nasc altele. Eu, însă, am avut norocul ca, repetând într-un spectacol care e aproape gata, să nu fiu nevoită să-l abandonez, căci noul „stăpân" l-a îmbrăţişat călduros.

Pe de altă parte, situaţia de la noi e totuşi mai delicată, pentru că nu vine un director străin, ci se întoarce acelaşi, după un timp. La plecarea sa, a trebuit ca aceia care au rămas să se înhame la aceeaşi căruţă, însă pe un alt drum şi împreună cu un alt conducător. Fără îndoială că asta a fost, în principiu, o trădare, dar era vorba de supravieţuire... Cred că acest lucru poate fi înţeles, acceptat şi, cu multă înţelepciune, depăşit, chiar şi după ce a fost privit cu durere şi uimire, ca un pumn neaşteptat.

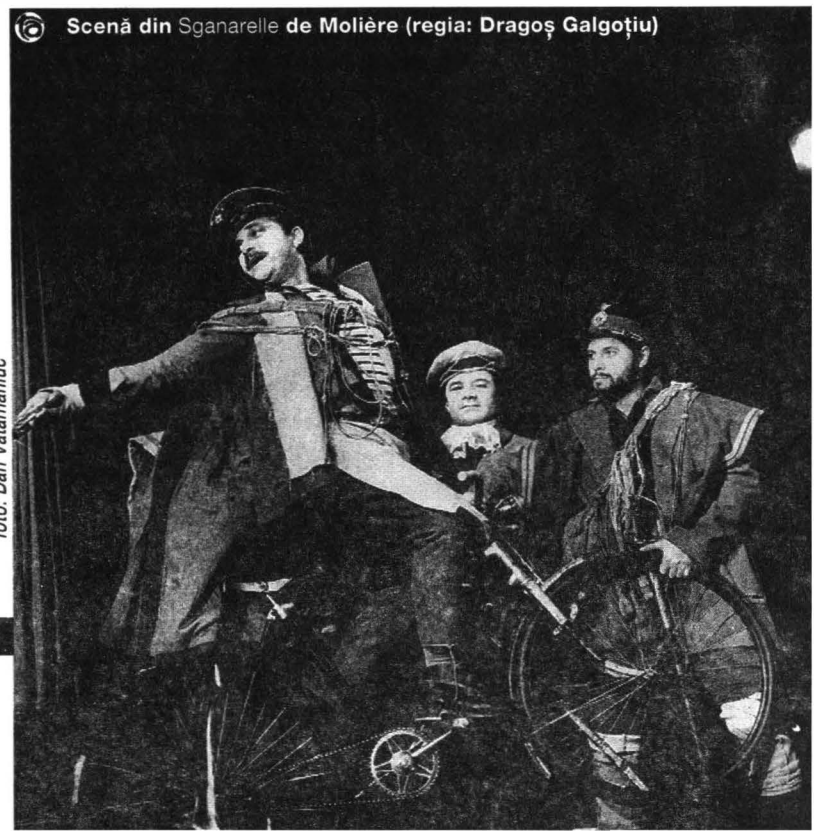
CARMEN TĂNASE: „Să fii director de teatru e o pacoste"...

– Care este, în opinia dumneavoastră, profilul directorului ideal de teatru?

– În primul rând trebuie să fie un bun gospodar, în sensul artistic: să aibă opţiuni clare asupra profilului teatrului pe care îl conduce şi în funcţie de asta să ştie să facă un repertoriu; apoi să fie obiectiv în lucrul cu oamenii (să nu-şi arate, adică, simpatiile şi antipatiile) şi să aibă autoritate; având toate acestea, cred că se poate face respectat fără să ridice tonul. În concepţia mea, directorul se ocupă de partea artistică, iar managerul face posibile planurile lui. Se poate ca un om să aibă amândouă însuşirile; sau nu. Dacă se întâmplă să nu aibă talente manageriale, atunci trebuie să-şi aducă în preajmă un ajutor.

– Aţi întâlnit vreodată un astfel de conducător de trupă?

– Se apropia cineva de acest model, dar asta era înainte de Revoluţie: Mircea Radu Iacoban, pe atunci directorul Teatrului Naţional din Iaşi. Am stat şase ani la Iaşi; în aceeaşi clădire cu Teatrul Naţional se afla Opera şi, la mică distanţă, Filarmonica. Aceste două instituţii nu-şi luau niciodată salariile la timp; noi, însă, n-am avut deloc de suferit cu banii. Înseamnă că Mircea Radu Iacoban era un bun manager, deşi la noi pe atunci nu se prea cunoştea acest termen. Avea o mare calitate: nu se opunea din start nici unui proiect. De asemenea, avea simţul teatrului, simţul umorului şi autoritate. De fapt, are, căci şi acum e director, tot la Iaşi, dar la Teatrul pentru Copii şi Tineret „Luceafărul". Mi-am dat seama de calităţile lui abia după ce n-a mai fost director; a fost „detronat" în forţă, după Revoluţie, pentru că avea legături cu fosta Putere. După plecarea lui, treburile n-au mai mers atât de bine; multă lume a recunoscut asta. Din cauză că îţi dai seama cu adevărat ce ai pierdut abia când nu mai ai acest lucru, nu vreau să vorbesc despre directorul de la Odeon pentru a nu regreta mai târziu vreo afirmaţie pripită. Timpul are ultimul cuvânt. Important e că nu-mi pierd speranţa şi aştept!



Scenă din Sganarelle de Molière (regia: Dragoş Galgoţiu)

foto: Dan Vatamaniuc

– Totuşi, despre situaţia actuală a teatrului ce ne puteţi spune?

– Mai întâi, o statistică: trei directori în cinci ani. E puţin să stai la cârma unui teatru un an sau doi. Abia pui un proiect pe picioare, că trebuie să laşi locul altcuiva, care vine cu opţiunile sale. Ca să pui la punct un teatru ca Odeonul, trebuie să stai ceva mai mult în acest post. Oricum, să fii director de teatru, în zilele noastre, e o mare pacoste; nu se poate să mulţumeşti pe toată lumea, nu se poate să nu greşeşti. În consecinţă, îţi faci duşmani, iar dacă eşti actor sau regizor, e imposibil să-ţi mai practici profesia de bază la cotă maximă. Numai neajunsuri!

DAN BĂDĂRĂU: „O decizie mai mult politică"

– Socotiţi benefică pentru Teatrul Odeon infuzia de tinereţe care s-a produs?

– Orice întâlnire cu tinerii este importantă. Eu am o relaţie specială cu ei. De altfel, pentru mine nu contează vârsta, ci calitatea umană, talentul cu care sunt înzestraţi. Totuşi, la noi au pus în scenă doar studenţii domnului Mărăscu... Poate că ar fi fost interesant să vină aici cu adevărat cei mai buni din Institut, dar pentru asta ar fi fost necesar un concurs. Astfel ar fi ieşit în avantaj ambele părţi: ei ar fi venit cu propuneri mai puţin obişnuite, moderne, şi nouă ne-ar fi dat posibilitatea unor experienţe inedite.

– Teatrul dumneavoastră se află acum la un fel de cumpănă: domnul Tudor Mărăscu tocmai şi-a dat demisia şi se pare că se va întoarce domnul Alexandru Dabija. În ce măsură a existat in acest timp o colaborare cu direcţia?

– Eu nu am o colaborare strictă cu direcţia. Principala mea legătură se creează cu regizorul. Sigur că direcţia ar trebui să fie puternic implicată în propunerile repertoriale, să aducă regizori importanţi, care să poată defini statutul teatrului nostru.

– A fost afectată in vreun fel viaţa Teatrului Odeon de aceste dese schimbări de directori care au avut loc după '89?

– Din păcate, decizia luată acum doi ani – demiterea lui Alexandru Dabija – a fost mai mult politică. Hârtia care a apărut în teatru la acea vreme cuprindea trei puncte şi nu-l privea numai pe el, ca director, ci şi pe noi, actorii. S-a spus că aici nu s-a făcut nimic, că totul a condus către dezastru, că relaţiile între lucrătorii instituţiei sunt încrâncenate. Noi tocmai ne întorceam dintr-un turneu în Anglia, cu spectacolul **Richard III**, în regia lui Mihai Măniuţiu. Or, această nerecunoaştere a muncii noastre de patru ani s-a dovedit a fi extrem de dureroasă. Cred şi astăzi că acea lovitură a fost dată în necunoştinţă de cauză. Sigur că ea ne-a afectat puternic; a fost ca o frângere de aripi, dar oamenii s-au întărit în urma unei astfel de întâmplări, înţelegând că rostul lor este de a merge mai departe şi de a zămisli spectacole cât mai bune.

– Credeţi că a fost necesară revenirea asupra unei decizii luate in urmă cu doi ani?

– Este importantă în măsura în care se dovedeşte că munca noastră nu a fost zadarnică. Dreptatea care s-a făcut acum dă valoare activităţii noastre.

Ana Ciontea şi Virgil Andriescu în Solness, constructorul **de Henrik Ibsen la fostul Giuleşti, actualul Odeon (regia: Tudor Mărăscu)**

foto: Sorin Lupşa

ADRIANA TRANDAFIR: „Teatrul suferă de pe urma plătirii poliţelor"

– Care consideraţi că ar fi datele cele mai importante de care e nevoie pentru a conduce un teatru?

– Nu ştiu care sunt calităţile pentru care sunt aleşi sau numiţi directorii. Dar, o dată ajunşi în funcţie, ei trebuie în primul rând să iubească teatrul şi colectivul pe care îl au în grijă. De când sunt la Odeon (fostul Giuleşti) am „apucat" mai mulţi directori. Mai întâi a fost doamna Elena Deleanu, care m-a şi adus aici. Dânsa mi-a propus să vin la Giuleşti (pe atunci) încă de când eram în al III-lea an de studiu. Eu am spus da şi aşa a rămas. Chiar dacă ulterior mi-au fost făcute multe oferte, am rămas fidelă primei opţiuni. A urmat apoi domnul Vlad Mugur, după care a venit domnul Alexandru Dabija, apoi a fost domnul Tudor Mărăscu şi acum a revenit domnul Dabija. Am jucat – slavă Domnului – în tot acest timp, chiar şi în perioada în care am fost însărcinată, şi sper ca şi în continuare să fiu mereu pe scenă. Eu cred că talentul nu ţi-l ia şi nici nu ţi-l dă venirea unui director. E, însă, de dorit ca acesta să pună în valoare trupa şi să lupte pentru a-i ridica nivelul. Dacă m-aţi întreba ce director mi-aş dori, l-aş numi pe domnul Emil Boroghină, care a demonstrat ce înseamnă să fii un bun conducător: să-ţi formezi trupa aşa încât să fie tot timpul „cu arma la picior", la orice oră din zi şi din noapte, la orice festival. M-am întrebat care sunt legile interioare după care se guvernează un astfel de „şef" care poate să le facă pe toate. Nu-mi dau seama cum reuşeşte să producă evenimente artistice, să organizeze festivaluri şi să-şi adune bani pentru atâtea turnee (plus, probabil, altele, în acelaşi timp).

M-a interesat acest aspect – economic – pentru că a fost o problemă de care m-am izbit fiind organizatoarea unui grup de tineri actori români invitaţi să reprezinte România la un workshop internaţional (alături de Anglia, Franţa, Germania, Italia, Ungaria şi Ucraina) la Augsburg, cu tema **Visul unei nopţi de vară.** A trebuit să alerg enorm pentru obţinerea sumei necesare deplasării – 11 milioane de lei. E o muncă inumană această strângere de fonduri şi alergătura după sponsori. De aceea, exemplul domnului Boroghină mă uimeşte şi îmi stârneşte admiraţia. Nu ştiu cum s-a transformat actorul Boroghină în directorul Boroghină, dar ştiu că şcoală de directori nu există. Există stagii teoretice de manageri, dar, pentru a fi în fapt, în practică un bun conducător, trebuie să fii născut pentru asta.

– Care au fost relaţiile dumneavoastră, ca actriţă, cu directorul Tudor Mărăscu?

– Au fost relaţii excelente; dânsul rămâne pentru mine regizorul cu care am debutat aici, la Odeon. Aş avea o singură, să-i spunem, nemulţumire sau durere – aceea că în perioada cât ne-a condus nu a pus un spectacol cu noi. Acelaşi lucru e valabil şi pentru Alexandru Dabija care, având la dispoziţie o trupă atât de închegată – considerată în vremea dânsului printre cele mai bune din Bucureşti, am luat şi un premiu în acest sens –, nu a montat nimic. E limpede un lucru: când ai acceptat să fii director, e foarte greu să fii şi regizor; şi totuşi se poate: domnul Vlad Mugur a creat un spectacol minunat cu **Mincinosul** de Goldoni, cu care am fost şi în turneu în Italia.

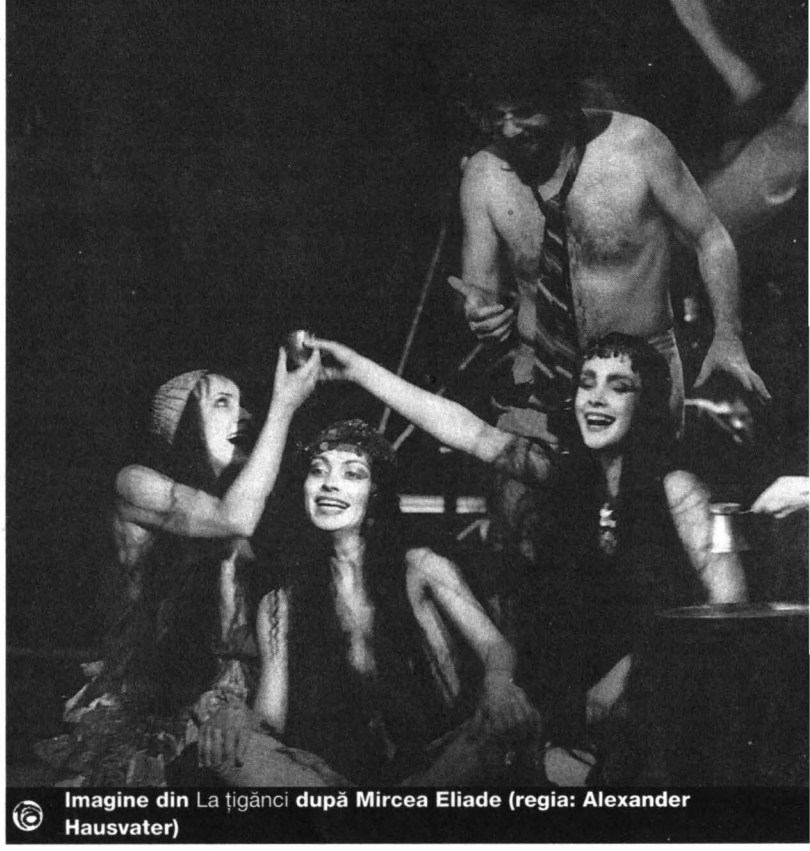
– Ce aşteptaţi de la directorul Alexandru Dabija în viitor?

– Aştept să continue planul început de domnul Mărăscu de a sărbători cei 50 de ani care se vor împlini de la înfiinţarea Teatrului Giuleşti – azi, Odeon. Îmi doresc să accepte intrarea în lucru a propunerii regizorului Horea Popescu – **Domnişoara Nastasia** de G. M. Zamfirescu, în care ar urma să joc rolul principal şi să am bucuria de a-l avea ca partener, în rolul tatălui, pe domnul Colea Răutu. Şi îmi mai doresc un lucru: să reintre în circuit sala Giuleşti, care a cam fost părăsită în ultima vreme; şi e păcat, căci acea sală este una dintre cele mai bine utilate, poate cea mai bună din acest punct de vedere după cea a Naţionalului. În plus, se află într-un cartier populat, cu legături bune de transport. Îmi amintesc cu cât drag mergeam acolo să jucăm, altădată. Mai demult, acolo au fost găzduite montări cu **Pericle** de Shakespeare, cu Ion Caramitru în rolul titular, sau **Livada de vişini**, în regia lui Gheorghe Harag care, aducând acea creaţie la Bucureşti, a adunat la sala de la Giuleşti toate VIP-urile lumii artistice. Nu văd de ce i s-ar spune, peiorativ, „teatrul de sub pod"; amplasarea nu ar trebui să aibă legătură cu calitatea reprezentaţiilor. Şi dacă tot sunt la capitolul dorinţe, l-aş ruga pe Alexandru Dabija să fie în formă şi ca regizor pentru Odeon. Iar pentru noi, ca trupă, mi-aş dori să fim mai uniţi şi să ne respectăm mai mult. Vorbesc acum din poziţia de pe „graniţă", fiind cea mai bătrână dintre actorii tineri şi cea mai tânără dintre bătrâni. Un exemplu trist că suntem din ce în ce mai despărţiţi este şi faptul că am aflat despre un coleg care ne-a părăsit de curând – Adrian Vişan – de la avizier, după trei zile. E foarte dureros dacă nici la moartea unui coleg nu ne mai putem aduna să-l conducem pe ultimul drum.

Şi, ca să revin la ceea ce mi-aş mai dori de la un director, aş spune că e absolut necesar ca în teatru să fie aduse să monteze personalităţi. În perioada domnului Mărăscu au pus în scenă mai mult studenţii. Nu e rău, dar parcă ne-au lipsit marile nume. Am înţeles că ar fi existat câteva propuneri, dar pe care regizorii le-au abandonat. Îmi pare rău că teatrul suferă de pe urma plătirii poliţelor. Actorii şi regizorii, cu cât sunt mai talentaţi, cu atât ar trebui să fie mai generoşi şi mai lipsiţi de orgolii.

Aş mai vrea să se reia spectacole ca **Richard III** şi **...au pus căţuşe florilor...** Şi mai sufăr că teatrele nu mai fac deplasări, că nu mai mergem cu spectacolele în ţară. Şi oamenilor de acolo le e dor de noi.

În altă ordine de idei, mi-ar plăcea ca oamenii cu bani să nu uite că au şi suflet, să se întoarcă spre noi şi să ne ajute să supravieţuim.



Imagine din La ţigănci după Mircea Eliade (regia: Alexander Hausvater)

MĂDĂLINA TULINESCU şi MARINELA ŢEPUŞ

REALITATEA IREALULUI

CHIRA CHIRALINA, scenariu de Cătălina Buzoianu, după Panait Istrati ● TEATRUL „MARIA FILOTTI" DIN BRĂILA ● Data reprezentației: 13 mai 1996 ● Regia: Cătălina Buzoianu ● Scenografia și costumele: Irina Solomon, Dragoș Buhagiar ● Muzica, orchestrații, aranjamente vocale, prelucrări: Nicu Alifantis ● Mișcarea scenică și coregrafia: Mălina Andrei ● Expresia vocală: Ileana Cârstea-Simion ● Interpretează: Bujor Macrin, Ciprian Nicolăiasa, Cornel Cimpoae, Jarcu Zane, Simona Cimpoae, Mircea Bodolan, Wanessa Radu, Ina Andriucă, Mihai Stoicescu, Valentin Terente, Gheorghe Moldovan, Doinița Purnavel, Dan Burghelea, Cristian Simion, Liliana Ghiță, Emilia Mocanu, Claudia Bratu, Alina Nedelea, Mihaela Trofimov, Camil Golub, Mircea Valentin, Mihai Decianu, Crina Novac, Cosmin Manolache, Cosmin Oprea, Cătălin Petrescu, Nicolae Budescu, George Șofrag, Costel Burlacu, Dan Moldoveanu, Florin Chirpac ș.a.

Moment din Chira Chiralina **după Panait Istrati la Brăila (dramatizarea și regia: Cătălina Buzoianu)**

Predestinarea pasională a personajelor lui Panait Istrati le reduce mult din teatralitate. Ele nu aleg și nu devin, ele **sunt**, și dramatismul întâmplător derivă din mișcarea lor prin lume, din întâlnirea cu alte alcătuiri omenești care, asemeni lor, **sunt**, acționează în funcție de un dat la care se adaptează împrejurările. Deși dau impresia unei extraordinare varietăți și bogății, personajele lui Istrati sunt lineare și lipsite de inițiative majore. Mama Chirei și a lui Stavru este o femeie care vrea să trăiască plăcerea cu tot cortegiul ei de spectacol, indiferentă la gravitatea represiunilor, știind bine că violența la fel de nestăpânită a soțului poate provoca o catastrofă. Și tocmai pentru că nu este o nimfomană, ci doar o femeie, un om care vrea să se bucure, mama Chirei (căreia nu-i aflăm niciodată numele) include în plăcerea iubirii și satisfacția jocului cu soarta.

Teatralitatea suculentă a spectacolului Cătălinei Buzoianu își extrage esența din descrierea și asamblarea acestei lumi atât de ireale în realitatea ei. Chioșcul-labirint – dar și calea de acces de la ceea ce există la ceea ce se povestește și de la ceea ce se povestește la ceea ce ar fi putut fi – ocupă centrul scenei și determină dinamica spectacolului. Jalnici vagabonzi și femeiuști oarecare devin bărbați damnați și simboluri ale eternului feminin, pentru a recădea în contingent la următoarea mișcare a cadrului imaginat de scenografii Irina Solomon și Dragoș Buhagiar.

Spectacolul Cătălinei Buzoianu nu descrie o lume balcanic-pitorească, ci un univers bogat și divers, care viețuiește în visurile și proiecțiile universale. Dorința de a avea acces la lumea primitivă a simțurilor este recreată de regizoare cu mijloace de un extrem rafinament și astfel se explică probabil farmecul atotcuprinzător al spectacolului.

Stavru, Tincuța și mătușa ei, familia Chirei (și a lui Stavru), Neranțula sunt personaje de fapt diverse: ele se înalță prin puterea lor de a sugera o fraternitate care nu se referă la întâmplări, ci la impulsuri și revelații. Din atmosfera provincială pe care regizoarea o recreează pe scenă din câteva ambianțe fulgurante și expresive se naște treptat ceea ce pare inițial a fi o excrescență și se dovedește apoi a fi fondul universal de sentimente, care-i unește pe purtătorii de nume cu anonimii, pe cei de pe scenă cu cei din sală. În realizarea acestei tainice și ritmate respirații solidare, regizoarea folosește cântecul și dansul nu ca simple

PREMIERĂ ABSOLUTĂ

NOTĂ. În numărul 6-7/1996, dintr-o eroare tehnică, explicațiile fotografiilor apărute în pagina 12 au fost inversate.

CALEA REGENERĂRII MORALE

forme de sporire a atractivităţii: se cântă şi se dansează când ritmul prozei devine insuficient pentru intensitatea sentimentelor, pentru bucurie, dar şi pentru jale, se cântă şi se dansează pentru a se acoperi strigătul de neputinţă al insului confruntat cu mulţimea. Muzica, aleasă, compusă de Nicu Alifantis devine astfel o componentă şi nu o ilustraţie a dramei, la fel cum mişcarea scenică şi coregrafia Mălinei Andrei completează în mod firesc desenul atât de complicat al spectacolului.

Trupa Teatrului „Maria Filotti" din Brăila îşi dă întreaga măsură, dovedind aptitudinea – mai rar întâlnită decât s-ar cuveni – de a acţiona ca grup, lăsându-şi spaţiul necesar performanţei individuale. (Nu trebuie omisă strădania Ilenei Cârstea-Simion, care s-a ocupat de expresia vocală, de a revigora profesionalismul colectivului.) După reverenţa pe care o merită toţi cei ce apar pe scenă, pentru efortul de a înfăptui, înţelegând cum arată întregul, trebuie subliniată discreţia cu care Bujor Macrin îşi poartă personajul – Stavru – prin meandrele atât de zbuciumatei sale povestiri, senzualitatea sublimată a Claudiei Bratu (mama Chirei) şi a Alinei Nedelea (Chira), dramatismul inocent al Crinei Novac (Neranţula).

Iniţiat ca un omagiu al oraşului natal pentru marele vagabond care a fost Panait Istrati, omagiu la care au fost chemate să colaboreze celebrităţi născute la Brăila (Cătălina Buzoianu, Nicu Alifantis, Dragoş Buhagiar), spectacolul depăşeşte semnificaţia unui patriotism local: s-a nimerit ca Brăila, loc în care oameni de etnii şi religii diferite s-au simţit de-ai locului, să poată fi spaţiul din care să se audă vocea atât de puternică a dorinţei de dragoste şi de prietenie. Lista sponsorilor spectacolului ocupă o pagină întreagă din caietul-program: în teatru nici un fel de dragoste şi de prietenie nu poate suplini absenţa banilor. Dar împreună cu autorii spectacolului aş dori să extrag din această listă „mulţumirile adresate brăilenilor care au donat obiecte de epocă spectacolului **Chira Chiralina**, în special familiei Meiroşu". Talentul regizoral al Cătălinei Buzoianu include, pe lângă cele expuse mai sus, şi puterea de a căuta până în pânzele albe o familie Meiroşu, care se întâmplă să aibă şi să vrea să dea tocmai acele lucruri de care ea are nevoie.

MAGDALENA BOLANGIU

ANTIGONA de Sofocle. Traducerea: George Fotino. Versiunea scenică: Mihai Măniuţiu ● TEATRUL TINERETULUI DIN PIATRA-NEAMŢ ● Data reprezentaţiei: 9 mai 1996 ● Regia: Mihai Măniuţiu ● Decorul: Mihai Mădescu ● Costumele: Doina Levintza ● Muzica: Mircea Octavian ● Distribuţia: Oana Ştefănescu (Antigona), Lelia Ciobotariu (Ismena), Liviu Timuş (Creon), Radu Băiţan (Hemon), Corneliu-Dan Borcia (Tiresias), Doru Aftanasiu (Corifeul), Iurie Luncaşu (Paznicul), Mihai Danu (Crainicul), Lucreţia Mandric (Euridice).

Actorii, gladiatori ai sentimentelor, îşi vor face apariţia într-o arenă neagră, sui-generis. O platformă de lemn acoperă toate locurile din stal, iar împrejmuirea ei, circulară, se ridică până la loji, de unde vom putea privi ce se întâmplă în această lume uitată, a miturilor tragediei antice, dar şi a subconştientului nostru. Spectacolul nu mai e doar o „punere în scenă", ci şi o „punere sub lupă", o „punere în gând" cu vădita intenţie a sondării şi redescoperirii zonelor de „substrat" psihologic. O lume a sacrului, o lume a esenţelor atemporale e conectată prin reprezentaţia teatrală la realitatea profană, desacralizată a lumii noastre. Spectacolul e o sărbătoare ritualică, purificatoare, menită să ne îmbogăţească pe toţi, mai ales prin **conştientizarea** propriilor responsabilităţi morale, pe care suntem tentaţi să nu ni le asumăm, sub presiunea clipei. Antigona, Creon, Polinice nu aparţin doar miturilor şi piesei lui Sofocle, ci şi amintirilor noastre uitate. Ele reînvie prin spectacol, ca ipostazieri ale fiinţei umane ce-şi trăieşte responsabilitatea opţiunii cu aceeaşi intensitate acum, ca şi în urmă cu 2500 de ani. E suficient să ne gândim, de pildă, la morţii din decembrie '89 sau la cei din spaţiul iugoslav al acestui sfârşit de mileniu doi, la noii săi „thebani", creştini şi musulmani, la toate atrocităţile comise şi de o parte şi de cealaltă, pentru ca distanţa ce separă lojile noastre de acest crater vulcanic, de această arenă-cutie de rezonanţă, să nu mai fie chiar atât de sigură şi de comodă.

Ne aflăm pe buza prăpastiei şi tot acest dispozitiv scenic, creat cu austeră simplitate de Mihai Mădescu, servind admirabil demersul regizoral al lui Mihai Măniuţiu, poate fi citit şi ca o secţionare pe orizontală a aisbergului care suntem. Dincolo de ceea ce se vede la suprafaţă, dincolo de nivelul la care ne vedem unii pe alţii, ca spectatori, se află drama şi tragedia noastră comună, la care – din păcate – am devenit insensibili. Se află, de pildă, responsabilitatea noastră faţă de morţii noştri, mulţi dintre ei rămaşi neîngropaţi sau „neidentificaţi", în orice caz nedaţi familiilor lor, care ar fi avut dreptul să le cinstească osemintele cum se cuvine. În faţa Antigonei, cea care – din iubire – îşi asumă moartea, neacceptând voinţa puterii, pângăritoare pentru vii ca şi pentru morţi, nu s-ar cuveni să ne-ntrebăm, fiecare, dacă nu cumva prea repede şi prea nedrept am trecut peste jertfa morţilor noştri?

Rotund, ciclic, putând a fi astfel reluat ritualic, cu păstrarea intactă a semnificaţiilor sale, spectacolul începe cu spălarea pietrelor de mormânt de către Antigona şi se încheie cu imaginea aceloraşi pietre care, din ordinul lui Creon, îi vor fi mormântul. Fiecare scenă este lucrată în filigran, fiecare detaliu îşi are propria-i semnificaţie, iar viziunile coşmareşti, cum sunt cele prilejuite de aducerea în scenă a mortului Polinice, ne îndreptăţesc să vorbim şi despre un grotesc tragic, emblematic pentru raportarea modernă la statuara simplitate a tragediei antice. Am zice că dorinţa regizorului a fost aceea de a pătrunde şi dincolo de ceea ce se vede (sau ni se arată) în piesa lui Sofocle, lumea thebanilor nefiind cu nimic mai frumoasă decât lumea Mostarului de azi, şi nici invers. E poate motivul pentru care apariţia lui Tiresias şi a escortei sale, într-o vestimentaţie de paradă a modei la Paco Rabane sau casa Versace, introduce stilistic un element de violentă ruptură, menit să sporească acel efect de **conştientizare** despre care vorbeam. Mai mult decât atât, revenind în scenă, în finalul spectacolului, Tiresias va „mirui" pe thebani din jertfa de sine a Antigonei, ca o prefigurare a zorilor creştinismului, a posibilei regenerări morale prin jertfă şi prin puterea iubirii. O dată actorii ieşiţi din „scenă", după binemeritatele aplauze de care au parte, în centrul acesteia rămâne mormântul Antigonei, de care parcă nu-ţi mai poţi desprinde privirea. S-a stabilit – dincolo de imagini, cântări şi cuvinte – un dialog secund între lumea spectacolului şi lumea întrebările tale nenumite, care vor să se limpezească şi să iasă la suprafaţă. Spectacolul le-a dat o şansă. Iată de ce imaginea mormântului Antigonei continuă să ne urmărească şi ne va urmări încă multă vreme. E poate cel mai important lucru pe care poate să şi-l dorească un regizor.

Apelând la trupa pietreană, Mihai Măniuţiu a contat probabil şi pe un anumit spirit al locului, de care avea nevoie un astfel de spectacol. E parcă o **eternă reîntoarcere** la ceea ce-a fost mai bun în noi şi ne-a unit cândva, e o redescoperire a spiritului de echipă, care a condus, în timp, la câteva dintre cele mai izbutite montări ale teatrului de aici. Pe de altă parte, acest spirit are acum şi accepţiunea particulară, programatică a echipei lui Mihai Măniuţiu, din care fac parte şi scenografa Doina Levintza, şi protagonista spectacolului, Oana Ştefănescu. Şi pe cât de greu ne-ar fi să

Scenă din Antigona **de Sofocle la Piatra-Neamţ (regia: Mihai Măniuţiu): în centru, Oana Ştefănescu (Antigona)**

CIOCOII VECHI ŞI NOI, versiune scenică de Gelu Colceag şi Radu Gabriel după romanul omonim al lui Nicolae Filimon ● TEATRUL DE COMEDIE ● Data reprezentaţiei: 1 iunie 1996 ● Regia: Gelu Colceag ● Decorul: Victor Ştrengaru ● Costumele: Lia Maria Vasilescu ● Muzica: Dorina Crişan Rusu ● Coregrafia: Florin Fieroiu ● Distribuţia: Florin Anton (Dinu Păturică), Virginia Mirea (Kera Duduca), Ion Chelaru (Andronache Tuzluc), Dumitru Rucăreanu (Kir Costea Chiorul), Gavril Pătru (Niculăiţă), Eugen Racoţi (Chioftea), Alexandru Pop (Ciolănescu), Marius Florea (Ploscă), Mihaela Teleoacă (Marghioala), Gheorghe Şimonca (Iordan Calemgiul), Sorin Gheorghiu (Alexandru Ipsilanti), Petre Dinuliu (Stareţul), Dan Tudor (Arendaşul), Carmen Stimeriu (Ţiganca), Liliana Popovici (Aglăiţa), Raluca Petra (Luxăndriţa).

ne imaginăm această montare într-un alt „decor" decât cel creat de Mihai Mădescu, pe atât de greu ne-ar fi s-o întrezărim în alte costume decât cele atât de violent contrastante, dar şi de intens caracterizante, imaginate de Doina Levintza. O fantezie luxuriantă ca a domniei-sale va avea întotdeauna nevoie de rigoarea baghetei regizorale şi va ajunge la performanţă în măsura în care va avea înţelepciunea să i se supună. Acum o face în cea mai mare parte, doar o mantie migălos „zdrenţuită" a lui Creon părând a fi de altundeva.

În ceea ce o priveşte pe Oana Ştefănescu, performanţa e certă şi vine să consolideze o carieră artistică aflată în plină ascensiune. Potrivit versiunii lui Mihai Măniuţiu din acest spectacol, Antigona nu mai e o fetiţă plăpândă, ci o fiinţă matură, deja greu încercată de soartă, dar hotărîtă să-şi poarte „crucea" până la capăt. Nu e la cheremul lui Creon şi nici nu e „sacrificată" de el, după cum nu îndeplineşte, automat, nici blestemul zeilor. Antigona e în primul rând o conştiinţă, asumându-şi responsabilităţi morale imprescriptibile, având poate şi premoniţia faptului că jertfa ei, din iubire, nu va fi întru totul zadarnică. Actriţa îşi configurează personajul cu remarcabilă simplitate şi forţă dramatică, propunându-ne un reper spiritual de intensă rezonanţă lăuntrică. O interpretare solidă, bine articulată compoziţional, este şi cea dată de Liviu Timuş tiranului Creon. Omul Creon e mai puţin convingător însă, şi durerea acestuia la aflarea morţii fiului său, adus, de altfel, şi el în scenă, rămâne jucată cu mijloace exterioare. Deosebit de interesantă şi seducătoare e interpretarea dată Corifeului de către Doru Aftanasiu, tânărul actor dovedind o mobilitate corporală dublată de o mobilitate a minţii, care-l situează între actorii de prim-plan ai tinerei trupe pietrene. Dintre „bătrâni" se remarcă acum prin economicitate expresivă a gestului Corneliu-Dan Borcia, în Tiresias, personaj conceput fără lamentaţiile pitoreşti tradiţionale. Sunt plauzibile apariţiile Ismenei (Lelia Ciobotariu) şi nu distonează nici cele ale lui Hemon (Radu Băiţan) şi ale Euridicei (Lucreţia Mandric).

O menţiune specială se cuvine muzicii găsite de Mircea Octavian pentru a întregi afectiv atmosfera spectacolului şi invitaţia la reflecţie.

E de datoria noastră să spunem că elaborarea spectacolului se bazează pe o cunoaştere aprofundată a lumilor aduse în scenă, cu siguranţa unui maestru. Cum se şi dovedeşte a fi Mihai Măniuţiu, de la un spectacol la altul.

VICTOR PARHON

Asemănările dintre ciocoii de altădată şi managerii de azi sunt sursa principală a manifestărilor aprobative ale spectatorilor la dramatizarea **Ciocoii vechi şi noi**, prezentată de Teatrul de Comedie în regia lui Gelu Colceag. Publicul sesizează necinstea ambelor categorii şi ricanează văzându-şi confirmate bănuielile că nimic nu se schimbă în bine nici într-o sută de ani. Este adevărat că managerii de azi, ca şi ciocoii de ieri, joacă în societate rolul de mediatori între muncă şi capital, pe de o parte, între informaţie şi putere, pe de alta. Structura socială s-a schimbat însă între timp, astfel încât strategiile acestor categorii dinamice, iniţial lipsite de proprietăţi, diferă totuşi considerabil.

Pe vremea lui Nicolae Filimon, o clasă socială restrânsă deţinea marea proprietate imobiliară şi funciară şi tot ea deţinea, în mare măsură, puterea politică. Ciocoii se inserau în structura socială făcând legătura între clasa marilor proprietari şi a celor cu influenţă politică şi două alte importante categorii sociale: massa extinsă care oferea forţa de muncă şi clasa aflată în formare a celor care deţineau capital financiar.

Acţiunea ciocoilor ca mediatori era utilă social, dar valorizată negativ din punct de vedere moral, dată fiind, pe de o parte, eroziunea la care supuneau marile averi şi, pe de altă parte, caracterul lor aparent parazitar, ei având rolul de a vehicula informaţii şi bunuri, nu de a le produce.

Managerii de azi au un rol cu totul similar, care se exercită însă în alt context social. Marile proprietăţi funciare şi imobiliare au dispărut, iar capitalul financiar provine atât din massa micilor depunători, cât şi din zona instituţiilor bancare. Grupurile influente social s-au

delimitat de clasa mijlocie posedantă, astfel încât managerii îndeplinesc rolul de intermediari între cei care oferă forţă de muncă şi resurse financiare dispersate, cei influenţi prin deţinerea de capital cognitiv şi de putere politică, şi instituţiile marelui capital.

Se observă posibilitatea creării unui circuit prin care clasa mijlocie să-şi alimenteze cu resurse propriile iniţiative antreprenoriale, circuit care se închide prin intermediul managerilor. Conivenţa dintre instituţiile marelui capital şi puterea politică împiedică însă eventuala funcţionare autonomă a acestei bucle, prin care suprastructura socială ar putea

trebuie căutate în zona grupurilor cu influenţă politică.

Din păcate, în spectacolul Teatrului de Comedie proiecţia figurii managerului de azi asupra ciocoiului de ieri este abordată întâmplător, fără consecvenţă şi valorificare estetică. Dramatizarea lui Gelu Colceag şi Radu Gabriel este cuminte şi plată ca un scenariu radiofonic pentru copii. Intervenţiile din exterior ale lui Gheorghe Dănilă ca Nicolae Filimon sunt didactice, fără ironia impusă de o lectură posibil postmodernă a romanului.

Regizorul Gelu Colceag concepe relaţia Tuzluc-Kera Duduca-Păturică după modelul triunghiului clasic, localizat

lecturi solide şi cu ambiţii care depăşesc bunăstarea, un personaj care-şi intuieşte anvergura, situat mai aproape de Rastignac decât de Chiriac. Interesant gândeşte Florin Anton dezvoltarea gradată a personajului, relaţiile cu ceilalţi ciocoi, în acelaşi timp aliaţi şi dominaţi, însingurarea finală şi trecerea, prin crimă, de la strategia lumească a succesului la planul tragic al damnării. Finalul cu ieftine glume electorale strică tocmai ceea ce Florin Anton s-a străduit din răspunteri să construiască: o traiectorie a ambiţiei devoratoare din zona interacţiilor sociale la cea a pulsiunilor etern umane.

Florin Anton şi Virginia Mirea în Ciocoii... **după N. Filimon la Comedie (regia: Gelu Colceag)**

fi ameninţată. Figura managerului este astăzi valorizată pozitiv, deoarece importanţa intermedierii sociale este recunoscută. Nu este mai puţin adevărat că activitatea managerială poate produce prăbuşiri financiare, uneori din raţiuni obiective legate de riscuri, alteori din motive mai greu avuabile. Deosebirea este că acestea nu conduc la căderea spectaculoasă a unei mari averi, ca pe vremuri în cazul Andronache Tuzluc, ci efectul lor se distribuie asupra unui număr mare de depunători grupaţi, eventual, într-un fond mutual de investiţii. Căderea unui fond poate fi atribuită unei politici manageriale dubioase, prăbuşirea lor de-a valma are însă cauze care

cam ca în **O noapte furtunoasă**, ceea ce micşorează considerabil miza conflictului. De aceea, Ion Chelaru (Tuzluc) interpretează doar un Pantalone ghinionist, încornorat şi cu banii luaţi, iar Virginia Mirea (Kera Duduca) construieşte o simplă „damă", neţinând seama că personajul ei face parte din familia grecoaicelor rafinate şi rele de muscă, având ramificaţii până la Anna de Noailles.

Cel mai bun şi mai solid element al spectacolului este interpretarea dată lui Dinu Păturică de către Florin Anton. Făcută din nenumărate detalii şi accente care nuanţează o structură energetică de mare forţă, interpretarea lui Florin Anton lasă să se vadă că eroul este un om cu

Dintre ceilalţi actori se distinge Dumitru Rucăreanu, sigur pe mijloacele sale în rolul lui Kir Costea, şi o interesantă figură nouă cu trăsături bizantine, tânărul absolvent Gavril Pătru (Niculăiţă).

Decorul lui Victor Ştrengaru, cu stâlpi veneţieni şi grămezi de paie, creează un spaţiu haotic, iar costumele Liei Maria Vasilescu respectă linia epocii fără ambiţii de stilizare. Muzica Dorinei Crişan Rusu este adecvată, fără a fi, din păcate, şi inspirată. În acest spectacol aproape totul contribuie la a estompa şi chiar a împiedica performanţa unui actor dăruit, Florin Anton.

ADRIAN MIHALACHE

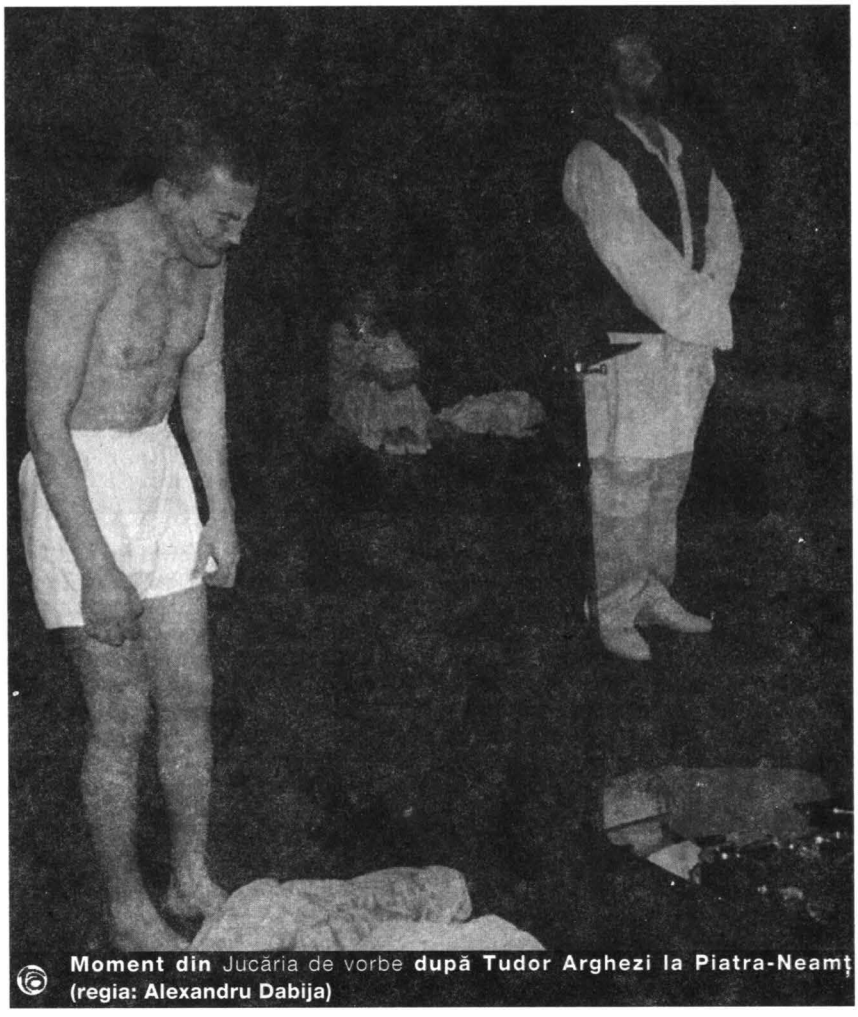
UN JOC ELEGIAC

JUCĂRIA DE VORBE de Alexandru Dabija, după „Cartea cu jucării" de Tudor Arghezi ● TEATRUL TINERETULUI DIN PIATRA-NEAMŢ ● Data reprezentaţiei: 24 mai 1996 ● Regia: Alexandru Dabija ● Scenografia: Adina Panaitescu ● Distribuţia: Liviu Timuş, Ionuţ Cucoară (Tătuţu), Afrodita Androne (Miţu), Mihai Danu (Baruţu).

Regizorul Alexandru Dabija ne explica, seara târziu, după spectacol, că nu orice poveste pentru copii este „Micul prinţ" şi ne prevenea că nu are rost să căutăm cine ştie ce subtexte filosofice în **Jucăria de vorbe**, montare pe care o realizează pentru a doua oară la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamţ. Şi, într-adevăr, montajul alcătuit din poeziile lui Arghezi de către Dabija şi interpretat de actorii Liviu Timuş, Afrodita Androne şi Mihai Danu nu are subtexte filosofice, abordând direct, fără prea multe explicaţii sofisticate şi spasme culturale, universul cuvintelor care alcătuiesc şi dublează lumea obişnuită unde copiii sunt obligaţi să tacă, pentru a nu-i deranja pe adulţi. Redimensionat pentru necesităţile scenei, universul miniatural al poetului dă totuşi un anumit mister vorbelor: e misterul pe care îl sesizează cei mici când privesc cu intensitate mult timp un segment static al realităţii. Nu se ascunde nici o taină în încrucişarea de linii astfel fixată, atâta doar că ea poate fi începutul şi sfârşitul oricărei poveşti. Această privire intensă şi disponibilă uneşte gândul regizorului, mişcarea şi rostirea actorilor într-un mecanism de o graţie severă şi de o spontaneitate bine controlată.

Emoţia spectacolului este determinată de teatralitatea lui aburită, sugerată în spaţiul atât de limitat dintre rostire şi expresie. Comparată cu prima ei variantă, **Jucăria** stagiunii 1995–1996 e mai matură, mai elegiacă, cu o surdină pusă de înţelepciune. Avea dreptate regizorul; nu este un spectacol pentru filosofi, dar îl recomandăm tuturor copiilor inteligenţi, indiferent dacă unii dintre ei au ajuns deja adulţi.

MAGDALENA BOIANGIU



Moment din Jucăria de vorbe **după Tudor Arghezi la Piatra-Neamţ (regia: Alexandru Dabija)**

INDECIZ

DRESOAREA DE FANTOME de Ion Băieşu ● URANIA FILM & Co. - TEATRUL ODEON ● Data reprezentaţiei: 25 mai 1996 ● Regia: Radu Gheorghe ● Scenografia: Daniel Răduţă ● Distribuţia: Radu Gheorghe (Paznicul), Rodica Mandache (Dresoarea).

Prezentată în premieră absolută în ianuarie 1971, la Little Theatre din Londra, piesa lui Ion Băieşu **Dresoarea de fantome** n-a avut în ţară o soartă prea fericită. Secţia germană a Teatrului de Stat din Sibiu s-a încumetat s-o monteze şi s-o prezinte în cadrul unui festival de piese scurte, într-un spectacol care punea în evidenţă umorul absurd al textului, ferindu-se să atragă atenţia asupra unor eventuale implicaţii ideologice, dând însă unei tinere actriţe posibilitatea de a executa o adevărată demonstraţie de virtuozitate. Abia după decembrie '89 piesa a putut ieşi la drumul mare, lansarea ei având loc la Teatrul Naţional din Iaşi. Spectacolul supralicita efortul fizic al interpretei, obligată să urce şi să coboare mereu treptele uriaşei scări pe care se desfăşura reprezentaţia, solicitând în schimb prea puţin imaginaţia spectatorilor şi aplatizând forţa de sugestie a textului prin materializarea „fantomelor" sub forma unor momâi înfăşurate în văluri.

Bogat în conotaţii, scris cu o rară fantezie, împletind umorul copios cu sugestii de o gravitate surprinzătoare, textul lui Băieşu este o ispită mereu vie pentru creatorii artei scenice. Nu e de mirare, deci, că, întorcându-se în ţară (pentru cât timp oare?) după o absenţă de câţiva ani, artistul multilateral Radu Gheorghe, apreciat actor şi mim, s-a simţit atras de posibilităţile oferite de această mică bijuterie dramatică; de data aceasta, în dublă calitate: de regizor şi de interpret. I-a fost parteneră Rodica Mandache, în sala Majestic a Teatrului Odeon.

Cheia spectacolului se află, desigur, în modul cum a fost concepută prezenţa scenică a „fantomelor", pe care dresoarea are misiunea de a le pregăti spre servirea şi delectarea turiştilor străini. Textul lui Băieşu nu dă, în această privinţă, nici o indicaţie, lăsând deplină

EGIZORALĂ

libertate de creaţie realizatorilor spectacolului.

Radu Gheorghe a făcut uz de această libertate în mod inconsecvent. După un schimb de replici ce pun în valoare umorul absurd al textului, în scenă mai apare un personaj, un paznic mut, care execută diverse servicii, prezenţă enigmatică, nemenţionată nici în programul de sală. Întreaga acţiune de „dresură" se exercită asupra sălii, Rodica Mandache desfăşurând o energie inepuizabilă şi mari eforturi vocale pentru a-şi impune voinţa asupra unor „fantome" care par să se afle undeva printre noi, în noi. La un moment dat sunt chemaţi pe scenă doi spectatori din sală, ca într-un spectacol de varietăţi, dar aceştia nu prea au ce face. Efortul actriţei atinge paroxismul în momentul dansului, care se petrece într-o fumigaţie ce acoperă întreaga scenă, cu dresoare cu tot. Eliberate, parcă, prin dispariţia dresoarei tiranice, fantomele invadează sala, lojile, balcoanele, scena însăşi, cuprinse de frenezia dansului, într-o ambianţă orgiacă dezlănţuită. Să fie oare o imagine a revoluţiei, această năvală de tineri costumaţi fantezist, machiaţi puternic în tuşe „fantomatice", ieşiţi nu ştiu de unde, dansând şi ţopăind în ritmuri moderne şi apoi dispărând încet, pentru a lăsa scena liberă, gata să primească o nouă Dresoare, aidoma celei dintâi, conform textului? Spectaculoasă, dar ambiguă rezolvare.

Ca actor, Radu Gheorghe a fost impecabil în rolul Paznicului, cu o mască imperturbabilă, rostind textul cu un calm absolut, lent şi lipsit de nuanţe, subliniind tocmai prin aceasta absurdul colosal al replicilor şi al situaţiilor, cu efecte comice sigure. Tălpile groase ale ghetelor îi adăugau la înălţime şi îl obligau să se mişte în ritmul vorbirii.

Cu mijloace contrastante, consumând multă energie vocală şi corporală, jucând cu mult aplomb, cu capacitatea-i recunoscută de a se identifica rolului, Rodica Mandache a creat o Dresoare agresivă şi tenace, chinuită parcă de neputinţa de a domestici ceea ce nu poate fi domesticit – în fond, fiinţa umană. E o sugestie posibilă.

Scenografia suplă a lui Daniel Răduţă s-a adaptat tuturor cerinţelor.

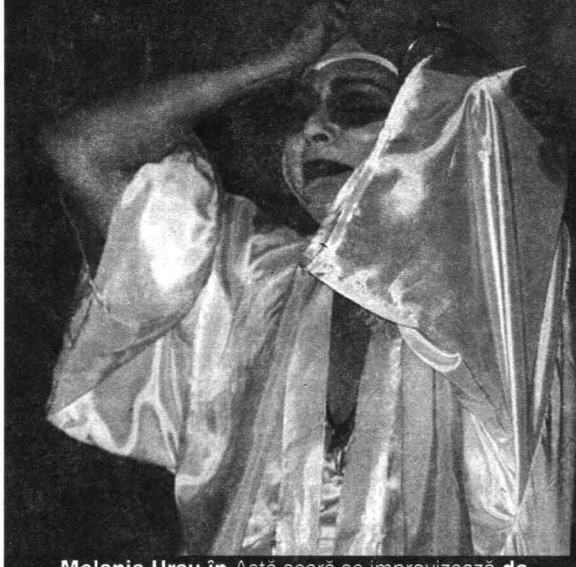
MARGARETA BĂRBUŢĂ

LA LIMITA TRAGICULUI

Premiera spectacolului a avut loc la 30 martie. Un comentariu cu titlul „În căutarea lui Pirandello" a apărut în luna aprilie în „Rampa". Semnatarul, Mircea Morariu, semnala inovaţia, care „se concentrează pe identificarea unui ceremonial, pe favorizarea planului expresiei şi mai puţin a conţinutului", şi speranţa că viitoarele spectacole vor reliefa poate mai bine sugestiile şi motivaţiile jocului. Am văzut spectacolul în luna mai, la Festivalul internaţional „Teatru – imagine" de la Satu Mare şi, din păcate, tocmai aceste elemente definitorii pentru reprezentaţie nu s-au reliefat. Ceea ce a făcut-o pe o distinsă artistă, doamna Olga Tudorache, preşedintele juriului, să spună, la consfătuirea organizată acolo, că n-ar putea relata, în câteva cuvinte, despre ce a fost vorba în spectacolul clujean... Nici noi.

În spectacolul tinerei regizoare Anca Bradu Panazan am descifrat o intenţie de a-l sugera pe Pirandello printr-un joc de măşti la limita tragicului. O promisiune. Debitul verbal al artiştilor care-i întruchipează pe actorii improvizaţiei e încrâncenat, exploziv uneori, trădează o durere care nu se exprimă şi o respingere a grotescului pe care-l presimt. Melania Ursu joacă autoritar, dominant, e sarcasm în evoluţia ei şi pregnanţă. Dorin Andone şi Petre Băcioiu creionează ceva, Vasilica Stamatin, Alexandra Georgia Lungu, Dana Trifan şi Irina Wintze portretizează colorat. (A fost şi Ileana Negru la Satu Mare? Nu ştiu; programul nu semnala cine evoluează, de fapt, în cazul dublùrilor.) Doctor Hinckfuss e în alt registru – Marius Bodochi apare ca un artist sfătos, blând, cu o perucă peste care

ASTĂ SEARĂ SE IMPROVIZEAZĂ de Luigi Pirandello. În româneşte de R.A. Locusteanu ● TEATRUL NAŢIONAL DIN CLUJ-NAPOCA ● Data reprezentaţiei: 9 mai 1996 ● Direcţia de scenă: Anca Bradu Panazan ● Decorul: arh. Horaţiu Mihaiu ● Costumele: Vioara Bara ● Distribuţia: Melania Ursu (Actriţa de caracter/Doamna Ignazia), Marius Bodochi (Doctor Hinckfuss), Dorin Andone (Actorul principal/Rico Verri), Ileana Negru, Vasilica Stamatin (Actriţa principală/ Mommina), Viorica Mischilea (Cântăreaţa de cabaret), Petre Băcioiu (Bătrânul actor comic), Vasilica Stamatin, Alexandra Georgia Lungu (Dorina), Dana Trifan (Totina), Irina Wintze (Nenè), Ioan Isaiu (Nardi), Sorin Misirianţu (Sarelli), Doru Surcel (Belcredi).



Melania Ursu în Astă seară se improvizează **de Pirandello la TN Cluj (regia: Anca Bradu Panazan)**

anii au nins experienţă şi au şters orice semn de mirare, are un surâs generos şi oleacă de mister. Cu rezonanţe grave se iveşte din penumbră Cântăreaţa de cabaret şi intonează arii tulburi, cu efect de moment pentru Viorica Mischilea. Iar când, în finalul spectacolului, răzbate puternic, ca un tăiş fatal, celebrul refren „Ridi, pagliaccio", efectul e, într-adevăr, impresionant pentru povestea spectacolului şi condiţia subînţeleasă a actorului.

Dar... care poveste? În ciuda tonului confidenţial al lui Marius Bodochi, cu accente atente pe frazare, nu înţelegem ce se improvizează de fapt. Intervenţiile lui de-a lungul spectacolului, discrete şi binevoitoare, par mai mult semne de contrarietate faţă de nişte histrioni iritaţi şi iritabili. Ce vor ei? Ce se vrea cu ei? Demonstraţia autorului urmărea să ilustreze una dintre teoriile sale, foarte îndrăzneţe atunci (şi foarte actuale astăzi), conform căreia creaţia scenică nu e totuna cu opera scriitorului, care, o dată încheiată, rămâne numai o formă fixă. I se dă viaţă, de fiecare dată altfel, de către regizor şi actori, într-o operă întrupată după caracteristicile vremii. Demonstraţia regizorului e incertă aici şi jocul devine confuz. În ciuda unei declaraţii de intenţii din caietul-program, din care reiese că Anca Bradu a sesizat un sens optim în opera lui Pirandello: „Pentru mine, Pirandello testamentează formula estetică a disperării, în care tragicul, ca lege universală a lumii, se întâlneşte cu umorul, ca formă estetică a metafizicii". S-a lăsat, însă, sedusă de jocul fanteziei, căutând expresivităţi vizuale în alternanţa grotesc-tragic – cu contribuţia promiţătoare a scenografilor –, dar a pierdut logica jocului nevăzut, dramatic, care dă sens şi autentifică orice demers artistic. O teatralitate în sine, care nu se exprimă.

CONSTANTIN PARASCHIVESCU

CORNEILLE MAI AȘTEAPTĂ ÎN BIBLIOTECĂ

ILUZIA COMICĂ de Pierre Corneille ● TEATRUL DE NORD DIN SATU MARE, secția maghiară ● Data reprezentației: 5 mai 1996 ● Regia: Szabó Ágnes ● Scenografia: Labancz Klára ● Muzica: Manfrédi Annamária ● Distribuția: Ács Alajos (Alcandru), Vándor András (Pridamante), Bessenyei István (Dorante), Czintos József (Matamore), Rappert Gábor (Clindor), Fülöp Zoltán (Adraste), András Gyula (Geronte), Barta Enikö (Isabella), Lörincz Ágnes (Lysa), Zágány Mihály (Un temnicer din Bordeaux), Angel József (Un paj al Căpitanului).

Mărturisesc că am așteptat cu nerăbdare ziua în care urma să merg la Satu Mare spre a vedea, în interpretarea trupei maghiare a Teatrului de Nord, piesa lui Pierre Corneille **Iluzia comică**. Mai întâi, pentru că era pentru prima dată, în experiența mea de spectator, dar și de critic de teatru, când îmi era dat să urmăresc, montată pe scena de scândură, o scriere a ilustrului dramaturg francez. De altminteri, nu știu pentru câți din generația mea Pierre Corneille mai înseamnă și altceva decât un scriitor care se studiază cu evlavie la școală, despre care au scris câteva lucrări remarcabile, prin anii '60, reprezentanții noii critici franceze, dar pe ale cărui opere nimeni nu se mai încumetă să le scoată din bibliotecă și să le aducă pe scenă, nimeni în afară de Comedia Franceză. În al doilea rând, pentru că, fiind profesor de literatură franceză, an de an comentez cu studenții fragmente din **Iluzia comică** și de fiecare dată descopăr argumente de natură să recomande piesa, tocmai pentru că, prin absența unei structuri unitare și registrele de limbaj destul de amestecate, ea îngăduie un remarcabil spațiu de exprimare fanteziei regizorale și înclinației către baroc ce-i caracterizează, fără doar și poate, pe o bună parte dintre reprezentanții (încă) tinerei generații de regizori.

„Invenție bizară și extravagantă", cum o caracteriza Jean Rousset, în care, după spusele lui Corneille însuși, „primul act nu este decât un prolog, următoarele trei o comedie imperfectă, iar ultimul o tragedie, toate la un loc însăilate însemnând o comedie", sau, mă rog, ceea ce specialiștii numesc o **comedie medie** (comédie moyenne), **Iluzia comică** ilustrează câteva teme esențiale – precum opoziția dintre natural și artificial, condiția spectrală a reprezentației teatrale, vanitatea constrângerilor familiale – care sunt tot atâtea noduri de teatralitate ce invită la vizualizări generoase. Formula „teatrului în teatru", iluzia înșelătoare, aparițiile bizare ale unor personaje intens caricaturizate, construcția pe planuri glisante, existența mai multor centri dramatici, forma deschisă a scriiturii, duplicitatea acțiunii, jocurile de lumini și umbre nu sunt doar trăsături ale artei barocului literar pe care le poate inventaria cu conștiinciozitate cercetătorul, ci și stimulente pentru fantezia regizorală.

Numai că semnatara regiei spectacolului sătmărean, Szabó Ágnes, nu a fost dispusă să cheltuiască prea multă fantezie când a pornit la punerea în scenă a textului cornelian. A făcut foarte bine că a mai tăiat din lungile tirade care nu prea cred că l-ar mai captiva pe spectatorul de azi, dar a greșit flagrant atunci când i-a îndrumat pe actori către un stil de joc monoton și constant declamatoriu care nu numai că plictisește, dar și deconspiră „lovitura de teatru" din final. Sunt vreo două-trei momente care mai înviorează imagistica montării sau îi induc un lirism de bună calitate. Dar, în ansamblu, nimic nu dobândește pregnanță, conturul e ezitant, substanța comică e cât se poate de diluată. Apariția lui Czintos József în rolul căpitanului gascon Matamore este notabilă, dar ar fi fost încă loc pentru și mai multă fanfaronadă, fără riscul de a se cădea în comic grosier. Altminteri, totul curge molcom, în niște decoruri pe care am senzația că le-am mai văzut, prin sclipiciul lor amintind de vremea în care Teatrul de Nord mai realiza spectacole de cabaret, cu costume găsite prin magazie (scenograf: Labancz Klára), cu o muzică de scenă incertă (Mánfredi Annamária) și cu actori cărora le-a scăpat printre degete șansa de a-l reimpune pe Corneille, fie el și ca autor de comedii, pe scenele românești. Așa încât, cel puțin pentru mine și pentru moment, pentru a-l regăsi pe adevăratul Corneille e clar că trebuie, încă o dată, să iau drumul bibliotecii.

MIRCEA MORARIU

UN MUSICAL RATAT

Este extraordinar cum s-a ratat posibilitatea de a se realiza un amuzant **musical** din piesa scurtă a lui Murray Schisgal **Negustorii ambulanți** – tandră satiră a sălbaticei economii de piață.

Ca de obicei la acest dramaturg atât de **in fashion** acum 30 și mai bine de ani, în colimator se află și American Dream-ul, dar și ridicolele modalități de a-l realiza. O dublă focalizare parodică asupra mecanismului psihologic ce produce simultan și pateticul mit, și ironica demitizare, survolând la joasă altitudine realitatea.

Realitate destul de sordidă – o periferie newyorkeză este evocată de Theodora Dinulescu printr-un decor întunecat, care permite luminilor din centrul zgârie-norilor să strălucească palid, iluzoriu, ca-ntr-un Pom de Crăciun de poveste, undeva într-un plan secund, aparent fără prea mare legătură cu cel al acțiunii propriu-zise. De fapt, al non-acțiunii, căci, practic, nu se produce timp de o oră și ceva decât un joc de artificii verbale, o jonglerie cu o terminologie foarte familiară azi și aici.

Uzând de schema unei farse, hazul conflictului se hrănește din naivitatea unui proaspăt emigrant care încape pe mâna unui conațional mai versat. Acesta nu scapă ocazia să-i vândă „prosperul" său business, un cărucior cu banane, grăbindu-se să revină în același loc cu o tarabă similară. Urmează „negocierile" pentru o asociere, un parteneriat în care „câștigul tău va fi profitul meu" etc. Survine apoi și un incident sentimental cauzat de persoana grațios-arțăgoasă a unei vânzătoare de flori ofilite. Altă visătoare, ce se închipuie actriță în căutare de angajament, dispusă să facă oricând și oricui o demonstrație a talentului ei – de unde și momentul operetistic executat în falset de Liliana Popovici, o virtuală „My Fair Lady" a cărei evoluție pleda și ea, indirect, pentru metamorfozarea piesei în **musical**.

Inițiativa acestui spectacol au avut-o juniorii Ștefan Bănică și Florin Piersic, iar cum aptitudinile muzicale ale celui dintâi sunt renumite, ele ar fi trebuit speculate. Dar, probabil, ei și-au dorit să facă o treabă „serioasă" și n-au dat atenție faptului că replicile, nu numai situațiile, se

pretau la translarea în cuplete. Ceea ce ar fi suplinit inconsistența textului și ar fi sporit și gradul de atractivitate al montării. Montare care mizează, evident, pe „antagonismul" eroilor – inocentul lungan credul și șmecherul ochelarist atoateștiutor –, cărora tinerii actori le împrumută mult din clocotitorul lor spirit histrionic, etalat cu largheță și strunit discret, poate prea discret, de către Cornel Todea. Regizorul s-a lăsat pur și simplu cucerit de farmecul personal al interpreților, care par a-și fi nuanțat și gradat singuri compozițiile „la vedere", inspirați de acompaniamentul jazzistic asigurat de Lidia Danciu.

Poate că o partitură muzicală alertă ar fi determinat și o dinamică mai modernă a aparatului de filmat al directorului de imagine George Grigorescu, destul de neatent și cu luminile. ■

EXCELENTISSIM !

Excelentă ideea de a-l „desemna" pe Franz Kafka erou al piesei **Un deținut la Auschwitz**! Prozatorul austriac de origine cehă, unul dintre cei mai mari stiliști ai literaturii germane, a anticipat epoca nazismului indicându-i foarte exact pârghiile psihologice, descriind acea relație obscură dintre societatea ajunsă în stare de incomunicabilitate și individul anihilat de un drastic regim discreționar.

Scriitorul francez Alain Bosquet, dovedindu-se un fin cunoscător al operei și vieții autorului „Coloniei penitenciare", a recurs la un... artificiu biografic, readucându-l printre cei vii pe acela dispărut în 1924, după aproape douăzeci de ani, în 1942, nicăieri altundeva decât într-un lagăr de exterminare, unde existau toate premisele să fi fost trimis dacă boala nu i-ar fi curmat viața.

Această veridică existență fictivă este subtil speculată într-un conflict de tipul victimă-călău, care îi confruntă pe insul de geniu, redus la anonimatul unui număr matricol, și pe ofițerul SS, mai mult sau mai puțin „tipic", comandant scrupulos, cu orgoliul „opțiunii filosofice" a purificării, dar și cu angoase cauzate de reminiscențele sensibilității unui om cultivat.

Excelentă opțiunea repertorială, această versiune în limba română datorată lui Constantin Crișan înnobilând și onorând titulatura de Teatru Național atribuită scenei micului ecran. Excelentă regia Domniței Munteanu, care nu numai că și-a ales o distribuție extraordinară, dar a și realizat un spectacol de televiziune impecabil.

În demersul său temerar, dramaturgul s-a prevalat de faptul că solipsismul personalizează într-un mod cu totul aparte creația kafkiană și și-a construit demonstrația, insolit, ca **mise en abîme** a conștiințelor ce se vor reflecta perpetuu, atâta vreme cât rațiunea nu va fi definitiv întunecată de aberație. Preluând această sugestie subterană, prevalându-se la rându-le de avantajele specifice teatrului de televiziune, creatorii acestei memorabile reprezentații au făcut posibilă o puternică reverberare în actualitate a suitei de parabole – cele imaginate premonitoriu în „Procesul" sau „Castelul" și cele instituite și confirmate de istoria propriu-zisă.

Din flăcări de iad și uitare prinde contur (într-un clar-obscur excelent pus în cadru, ca de altfel întreaga imagine asigurată de Beatrice Drugă și bine delimitată scenografic de arh. Theodora Dinulescu) silueta torționarului căruia mai întâi i se aud gândurile. Reflecții pline de compasiune față de propria persoană, exprimate pe când redactează raportul de rutină încheiat cu sibilinica formulă zilnică „Soluția finală", prin care-și trimitea la gazare semenii de altă etnie. De care se delimitează, dar care-i sunt necesari pentru a-și justifica propria existență contradictorie, pe care „și-o complică" încercând **in extremis** să salveze ca să se salveze. Este un soi de lamento dezgustător de sarcastic, pe care Horațiu Mălăele îl susține cu formidabilul său talent de ironist inteligent, atribuindu-i verosimilitate acestui personaj generic al melomanului-satrap-altruist.

Dan Condurache s-a dăruit total rolului fantomaticului Franz Kafka, apropiindu-și personalitatea controversatului scriitor până la retrăirea paroxistică a zeci de situații dramatice din paginile sale ficționale, epistolare ori memorialistice. Introdus în scenă în starea larvară a unei vlăguite ființe încarcerate, eroul său își arată fața pe măsură ce i se reactivează afectele, dar mai ales spiritul de un tragism caustic. Treptat-treptat începe să-și domine adversarul, sfidându-l prin inalienabila lui superioritate de om ce s-a rezumat să-și exercite dreptul de „libertate iresponsabilă" doar asupra propriei persoane, pe care și-a dorit-o dată uitării o dată cu arderea manuscriselor sale. Dorință testamentară neîndeplinită, ce avea să-l redea integral omenirii, pe care indirect – iată – încearcă să o vindece de traume. Recăpătarea demnității, a încrederii în sine se produce sub ochiul ager al camerei de filmat, care-l urmărește pe actor în aventura mai mult sau mai puțin solitară a redobândirii statutului de mare artist. Pentru că această creație excelentă îl redă pe Dan Condurache lui însuși, dar și teatrului românesc de înaltă calitate. Ochii săi injectați, la început goliți de expresie, devin centrul de forță, de rezistență al umanității ultragiate, conferind greutate infinită afirmației: „Dispuneți doar de moartea mea!". Afirmație a cărei ambiguitate consună cu relativitatea altei replici simbolice: „Totul e adevărat, inclusiv contrariul". O posibilă grilă metaforică pentru întreaga piesă și care propulsează disputa asupra culpabilității, cu incitante argumente pro și contra, la altitudinea unei meditații filosofice asupra naturii umane ce degenerează și se regenerează într-un complicat proces dialectic, mai mult sau mai puțin „moral", căci, în situații-limită, „ființa umană se neagă pe sine!". Doar în cultură poate exista speranța – „Scrii ca să te cunoști mai bine" –, chiar dacă, în cazul de față, viziunea este intenționat provocatoare.

Astfel, ca o ironie a soartei, au câștig de cauză ambele gesturi de generozitate ale „înspăimântătorului prieten" SS. Atât cel de „dăruire" a morții subite prin înjunghiere și nu prin agonia sălbatică a asfixierii „favoritului său", scriitorul pe care-l divinizează. Cât și cel de mistificare, prin care oferă o imaculată identitate falsă subalternului său, un militar docil căruia Adrian Titieni, cu remarcabilă discreție, îi evocă traiectoria biografică, de la inocenta derută adolescentină la asumarea precipitatului act final. Când, deghizat în proletar la chiar sfatul clarvăzătorului său tutore sinucigaș (care știe că pentru sine nu mai e scăpare), își ucide comandantul, câștigându-și astfel un viitor cert într-o lume clădită pe o monstruoasă similitudine, aceea dintre fascism și comunism. Un stop-cadru emblematic, potențat prin „strigătul" expresionist, cu efect agitatoric.

IRINA COROIU

START ÎNTR-O CURSĂ DE DURATĂ

Numele pe care astăzi le transcriem cu grijă din program (ştiind cât de umilitor este să-ţi vezi propriul nume pocit) vor fi probabil vedetele care în viitor vor atrage publicul – pozele lor pe copertă vor vinde revistele, ei devenind, peste un deceniu – două, persoane mult mai celebre decât cei ce le-au consemnat debutul. Pariul critic – miza discretă pe unul sau pe altul – aşa şi trebuie să rămână, neştiut, experienţa dovedind că nu orice zi bună se cunoaşte de dimineaţă.

Ceea ce se poate afirma cu o oarecare certitudine este că examenele de regie din Gala Absolvenţilor au fost spectacole profesioniste, în care textul a fost bine descifrat şi repovestit, actorii, corect îndrumaţi, personalitatea directorului de scenă s-a exprimat fără excese exhibiţioniste. Nu e o laudă neînsemnată, şi meritele trebuie împărţite între proaspeţii absolvenţi şi dascălii lor (prof. univ. Tudor Mărăscu, lect. univ. Mihai Manolescu).

În regia Silviei Ionescu, **Neînţelegerea** de Albert Camus a început ca o dramă de familie în care absurdul, sub forma crimei, se insinuează şi se dezvăluie treptat. Mama (Liana Mărgineanu) şi Martha (Diana Gheorghian) sunt două femei pe care le desparte doar forma de manifestare a oboselii. Prima este într-adevăr epuizată, cea de a doua îşi adună toate forţele pentru ca acest ultim efort, cea din urmă crimă, s-o apropie de împlinirea visului: mutarea într-un climat însorit, în care toate frustrările şi amintirile vor dispărea de la sine. Jean (Gelu Niţu) este mereu pe punctul de a se lăsa recunoscut şi doar mărturia explicită lipseşte. Bătrânul servitor (Eugen Ungureanu) ştie, dar lasă lucrurile să-şi urmeze cursul. Absurdul ca formă a lipsei de comunicare, a neputinţei de a exprima sentimentele reiese în mod firesc din ţesătura de situaţii şi replici, nu ca un element „ideologic" exterior. Scenografia semnată de Nina Brumuşilă creează cadrul adecvat, un han neospitalier, un loc din care e firesc să vrei să fugi.

Colaborarea cu o echipă profesionistă de actori a servit-o pe tânăra regizoare, care a izbutit astfel să demonstreze că este mai mult decât o promisiune.

Piesa lui Maeterlinck **Pasărea albastră** a fost repusă în circuit de către Adriana Pereş nu sub forma ei de manifest antinaturalist înnoitor (înnoire care va împlini în curând şi ea un secol), ci prin poezia şi sugestia atmosferei dramatice. Cu câteva sfori şi pânze isteţ luminate, regizoarea creează „starea de receptivitate" prin care orice poveste devine plăcută. „Miracolul" ei se desfăşoară foarte aproape de spectator şi se vede foarte bine că minunată este doar credinţa în minune. Sugerarea acestei credinţe prin mijloace nesofisticate este argumentul cel mai convingător pentru chemarea autoarei spectacolului. Echipa de interpreţi – alcătuită din profesionişti mai puţin folosiţi în locurile unde sunt retribuiţi, studenţi de la A.T.F. şi de la facultăţi de teatru particulare – a dobândit omogenitatea unei performanţe – de grup întru totul stimabile.

Când Mihaela Săsărman a transformat piesa lui Dieter Forte **Martin Luther & Thomas Münzer** într-un scenariu intitulat **Luther**, a procedat conştient la o reducţie importantă: piesa propunea o situaţie conflictuală, regizoarea oferă o analiză brechtiano-marxistă (nu e nimic insultător în aceşti termeni) a unui episod din istoria secolului XVI. În decorul alcătuit din arcuri, bolte, labirinturi (Mona Pance), colectivul Teatrului „Mihai Eminescu" din Botoşani se supune cu fidelitate şi dăruire indicaţiilor regizorale, asigurând ritmul unei acţiuni lineare şi transparenţa intenţiilor unor personaje care fac totul pentru a-şi mistifica partenerii. În limitele sale, spectacolul este o reuşită, dar pentru a fi mai mult decât un examen ar fi fost necesar un nivel mai ridicat al ambiţiilor.

Programul Galei Absolvenţilor a inclus mai multe spectacole ale regizorilor-absolvenţi: despre unele dintre ele s-a scris în numerele anterioare ale revistei, altele – realizate cu colective din ţară – n-au putut fi prezentate, probabil din cauza dificultăţilor financiare legate de deplasare. Spectacolul cu care Beatrice Bleonţ urma să-şi încheie viaţa de regizor-student – **Opera de trei parale**, la Teatrul Odeon – nu era gata la mijlocul lunii iunie. În această situaţie este greu de dedus dacă învăţăceii profesorilor Mărăscu şi Manolescu reprezintă elementele de polarizare şi coagulare ale unei noi generaţii de regizori, sau fiecare îşi va vedea de drumul său, potrivit talentului şi norocului personal.

MAGDALENA BOIANGIU

21 CONTRA 18

ÎNVĂŢĂMÂNTUL TEATRAL

Fără să se vrea un „scor", aceste cifre concentrează „relaţia" dintre cele două clase de actorie care au absolvit ATF în 1996.

Prof. univ. Florin Zamfirescu, asistat de conf. univ. Doru Ana şi lect. univ. Mirela Gorea, a pregătit nouă fete şi doisprezece băieţi pe care i-a prezentat în două spectacole – **Livada de vişini** de Cehov (regia: Doru Ana), cu dublă distribuţie, şi **Casa de pe graniţă** de Slawomir Mrożek (regia: Florin Zamfirescu) – , plus două „studii" reunite într-un **coupé** intitulat **...există teatru?** (**La drumul mare** de Cehov şi **Improvizaţia de la Paris** de Jean Giraudoux). Carenţele semnalate în analiza făcută într-un număr anterior al revistei la **Livada...** devin şi mai evidente în sceneta cehoviană amintind de **Azilul de noapte**. Aici primează improvizaţia şcolărească ce repetă „compoziţiile" cu sau fără grimă, un singur interpret fiind „în premieră" protagonist. Acesta ar fi putut fi inclus într-una dintre variantele **Livezii**, în cazul în care s-ar fi urmărit o diferenţiere mai categorică a distribuţiilor.

Dacă Cehov s-a dovedit prea puţin favorabil acestei promoţii, mai puţin inhibante au fost textele lui Giraudoux şi Mrożek, asupra cărora ar fi meritat să se lucreze mai mult. Spectacolul **Casa de pe graniţă** este însă artificial extins prin intermezzo-uri dansante de un gust discutabil, menite să sugereze transgresarea din realitate în absurd prin suprarealism. Abundă micile trucuri sau gaguri cu priză la public, dar nu a fost nuanţat dramatismul sarcastic al conflictului atât de actual. Aşa se face că **Improvizaţia de la Paris**, deopotrivă pledoarie pentru arta actorului şi diatribă la adresa frivolităţii publicului şi obtuzităţii criticii, apare drept cea mai vie dintre reprezentaţii. Ar fi fost profitabilă amplificarea partiturilor, în special a celor feminine (astfel de „scenarii" au mai fost practicate cu eficacitate pe scena Casandrei). Adresarea directă şi mai ales ironia acidă ce ne vizează pe noi, cronicarii, au dat aripi tinerilor prezenţi la rampă în haine „de stradă", aşa cum,

Scenă din ...există teatru? la A.T.F. (clasa Florin Zamfirescu)

emoţionaţi, aveau să se înfăţişeze şi pentru acel „Gaudeamus" final. Firescul se dovedeşte încă o dată o cale sigură de comunicare, de „reprezentare". Astfel încât de aici s-ar putea începe „citirea catalogului". Cătălin Anastase, după un oarecare Căpitan genist şi un cabotin Pişcik, cucereşte publicul prin Robineau – o demonstraţie de virtuozitate întru naivitate. Cu cele câteva roluri deţinute încă din primii ani de studenţie în teatre profesioniste, Ovidiu Niculescu este un actor deja format, dar care trebuie să fie atent la pericolul manierizării; el a putut fi aplaudat în Gala Absolvenţilor ca Jouvet – amestec de inteligenţă şi umor, Marinarul acordeonist – o miniatură „mută", Zepo – un fermecător combatant pacifist (**Picnic pe câmpul de luptă**), Bufonul (**Escurial**) – un personaj mai solicitant prin gradul de disimulare pe care-l presupune. Copil-minune al cinematografului românesc, Medeea Marinescu păşeşte cu siguranţă şi în cariera teatrală, unde trebuie să se ferească însă de acel grăunte de afectare prezent şi la alintata Duniaşa, şi la ingrata Maria Egorovna, şi la cocheta Vera. Pătru Gavril se află într-o promiţătoare evoluţie, maturizarea urmând a-i spori ponderea necesară impunerii „durilor" de tipul Lopahin sau Egor Merik, din sfera cărora a dovedit şi că poate să evadeze prin umor (vezi Socrul – o compoziţie cu grimă groasă şi haz pe măsură). Cu profilul ei rasat, Adelaida Zamfira, dacă îşi va cultiva distincţia şi sensibilitatea, dar, mai ales, vocea, ar putea aspira la personaje de mai mare anvergură decât modesta Varia ori Soţia cea timorată ziua şi voluptuoasă noaptea. Carmen Stimeriu, cu condiţia valorificării adecvate a patetismului frust, va izbuti probabil creaţii de marcă, a căror eboşă se află mai degrabă în Nazarovna decât în Liubov Andreevna. Ioan Bătinaş mizează în special pe burlesc, de unde şi confuzia între confuzionatele sale personaje: Petea Trofimov şi Zapo, Contrabandistul şi Călugărul, Boverio. De autogestionarea hazului nativ ar trebui să se ocupe şi Costel Caşcaval, care, deocamdată, a redus la acest numitor toate cele trei roluri defel identice: Eu, Semion Sergheevici Borţov, Leon. Andrei Aradits, în Petea şi Vameşul, n-a depăşit o anume ambalare goală de sens. Contând cam prea mult pe gabaritul ieşit din comun, Raluca Petra, în Duniaşa, şi-a găsit nota de maxim umor pe care a păstrat-o şi în compoziţia de vârstă a Bunicii, dar Doamna Jourdain îi trădează predispoziţia spre superficialitate şi vulgaritate. Supralicitând un infantilism care deocamdată îi e la îndemână, Geni Brenda a pus semnul egalităţii şi minimei rezistenţe între Fetiţa răzgâiată, Ania şi Charlotta. Tudor Chirilă, doar cu o singură şi „violentă" apariţie... **La drumul mare**, a dat măsura periculoasei sale agresivităţi (fiindcă pregătirea tehnică nu-i este încă desăvârşită!), acaparând scena Teatrului de Comedie în **Mireasa mută**. Cu paşi mici de prematur şi obscur cabotin, Ion Ciocia acumulează fel de fel de giumbuşlucuri care nu-i sunt suficiente pentru a se achita de roluri nu tocmai ingrate: Firs şi Epihodov, Fedia şi Piticul mincinos. Margareta Popescu n-a avut ocazia să-şi manifeste aplombul decât în Diplomata englezoaică şi în parizianca Iris. Ca de altfel şi Luminiţa Sava, Diplomata rusă pempantă. Un actor al nuanţelor se anunţă Mihai Răzuş – Gaev, Savva, Renoir (dar mai ales Soldatul din **Eva şi Clara**, spectacolul Teatrului „Nottara"). Nefericit distribuit în Trecătorul, Daniel Popescu a fost corect, dar fără strălucire în Lopahin şi identic în Tihon Evstignaev, însă după Diplomatul arab ar merita un Iago. Marius Cordoş e deocamdată cantonat într-o poză hirsută pe care o aplică fără discernământ lui Epihodov şi lui Firs, Călugărului şi lui Castel, extinzând-o şi la Covielle. Deocamdată imberb june-prim, Gabriel Coveşeanu a fost un nostim lasa şi un similar Adam, plus un neglijabil profesor de scrimă. Încă superficială în Ania ori Charlotta, Laura Crăciun a avut o prezenţă agreabilă în actriţa Marie. A fost cu desăvârşire absentă Oana Dobre.

Prof. univ. Olga Tudorache, secondată de conf. univ. Adrian Pintea, lect. univ. Adrian Titieni şi asist. univ. Dinu Manolache, s-a ocupat de zece fete şi opt băieţi, înfăţişaţi la rampă într-un singur spectacol, e drept cu dublă distribuţie: **Demonii** după Dostoievski. Criticat sever la premieră (v. cronica Magdalenei Boiangiu în nr. 3/96), această unică montare a clasei a devenit cea mai interesantă în Gala Absolvenţilor. Secvenţialitatea scenariului elaborat de Adrian Pintea are o remarcabilă teatralitate, care solicită participarea intensă a tuturor interpreţilor, indiferent de dimensiunea partiturii. Un remarcabil efort de revelare a „actorului din actor", pentru a-l parafraza pe Dostoievski însuşi, scriitorul rus fiind ales pentru examenul de diplomă datorită complexităţii gamei de trăiri, deopotrivă viscerale şi cerebrale, paroxistice şi estompate, tragice şi ridicole, obligând la un travaliu actoricesc de substanţă, care va da roade în timp. Închipuită cu economie de mijloace scenografice, dar cu risipă de spectaculozitate imagistică memorabilă, polifonia sumbru carnavalescă oferea premisele unei integrale duble distribuţii, care să activeze spiritul de emulaţie, de autodepăşire. Ionel Popescu – de exemplu – nu se recomanda pentru Stavroghin decât, eventual, prin zvelteţea staturii şi este formidabil cum până la urmă a reuşit să

poarte tot spectacolul pe umerii săi, construindu-şi personajul cu o deosebită forţă de concentrare, pe o trufie foarte atent dozată. În acest rol ar fi fost potrivit să-şi încerce puterile şi Mihai Baranga, care posedă energia vitală subterană a eroului şi pentru care Kirillov a fost o prea facilă întâlnire (ca să nu mai vorbim de Profesorul de muzică din **Burghezul gentilom**!). De asemenea, George Călin, care are resurse de figurare a versatilităţii, ar fi putut fi lansat într-o aventură existenţială mai interesantă decât cea a lui Şatov. Nona Oprişan, în rolul Varvarei Stavroghina, probează aptitudini de tragediană, fără a se lăsa cantonată decât strict formal – aşa cum conturul personajului i-o cere – într-o rigiditate comportamentală, o mască pe care o demolează cu detaşare ironică; tocmai de aceea ar fi fost nimerită, cred, şi o coborîre de pe acest soclu al sobrietăţii. Având experienţa creaţiilor de forţă din spectacolele Teatrului Român-American cu **Fool for Love** şi **Orpheus Descending**, Laura Jianu excelează şi de astă dată, când, ca Maria Şatova, transformă cu eleganţă neostentativă scena naşterii în axul emoţional al întregii reprezentaţii. În acelaşi rol evoluează corect şi Maria Varsami, care a făcut proba disponibilităţilor sale burleşti într-un sarcastic pamflet cinematografic despre tribulaţiile unui mariaj, partener fiindu-i Florin Grigoraş. Acesta şi l-a apropiat pe Piotr Verhovenski cu un exces de voluptate machiavelică, ce-i trădează tenacitatea şi orgoliul de a ieşi în evidenţă cu orice chip. Sobrietatea Mihaelei Mihai s-a confruntat cu dificultăţile rolului dezechilibratei mintal Maria Timofeevna, ale cărei stări sunt imprevizibile şi contradictorii; mai palid schiţată a fost Daria, personaj secund în care Marcela Motoc şi-a făcut simţită prezenţa într-un mod mai pronunţat. Gabriela Curpăn a tratat personajul tinerei rătăcite într-o altă cheie: candoarea pozată. În generosul Mavriki Nikolaevici, Marcelo Cobzariu se impune ca un actor de vigoare scenică, cu o voce bine timbrată. Nostima subretă molierescă se pare că a contaminat-o şi pe moaşa dostoievskiană a Otiliei Caba. Mircea Drâmbăreanu i-a conferit gravitate şi dramatism ocnaşului Fedka. Bogdana Lupeş a uzat de o vulnerabilitate bine controlată în Arina Prohorovna, rol în care ar fi trebuit să joace şi Rona Hartner. Temperamentala Dana Nedelcu şi-a adăugat încă o Liza la cele studiate în şcoală. Răzvan Roxin a fost un sobru Tihon. Gabriel Spahiu a figurat impecabil labilitatea psihică şi senilitatea avansată a lui Stepan Verhovenski.

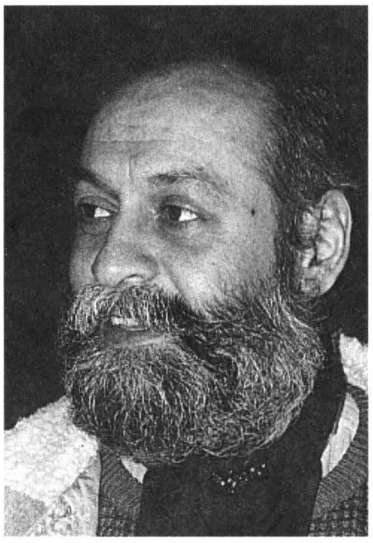
Imagine din Demonii **la A.T.F. (clasa Olga Tudorache)**

Comparaţia, inevitabilă, scoate în evidenţă maniere de lucru diferite. Pe de o parte, abordarea meşteşugărească, strict tehnică a partiturii în puneri în scenă funcţionale, cât mai numeroase, nu însă şi suficient diferenţiate. Pe de altă parte, antrenarea într-un climat de creaţie elevat, într-o viziune regizorală ambiţioasă, din păcate un unic examen. Bunele intenţii sunt, desigur, comune şi de necontestat, doar numărul relativ mare de aspiranţi la statutul de actor, dar mai ales diferenţele considerabile de talent, cultură, experienţă şi, nu în ultimul rând, vârstă fac dificilă practicarea unei formule ideale de aducere la rampă a debutanţilor. Fişele personale probează seriozitatea şi perseverenţa prin care s-a încercat sondarea disponibilităţilor fiecăruia dintre cei admişi, uneori cu un plus de generozitate pe care, apoi, profesorii se străduiesc să-l facă uitat. Fiindcă nu trebuie neglijat faptul că lipsa de exigenţă de la admitere se resimte şi la absolvenţă. Chiar dacă ajungi să te obişnuieşti cu unii dintre veleitarii perseverenţi.

Spectacolul de absolvenţă al secţiei de Actorie-păpuşi şi marionete, clasa conf. univ. Brânduşa Zaiţa Silvestru, conf. univ. Dorina Tănăsescu, conf. univ. Cristian Pepino, lect. univ. Gina Nicolae, lect. univ. Paul Chiribuţă, asist. univ. Liliana Gavrilescu, asist. univ. Ionuţ Brancu, asist. univ. Marius Gîlea, a fost prezentat chiar pe scena Teatrului „Ţăndărică". **Pinocchio** după Carlo Collodi, în regia extrem de colorată, la propriu şi la figurat, a lui Cristian Pepino, cosemnatar şi al scenografiei alături de Cristina Pepino, a fost un examen strălucit al celor şapte fete şi doi băieţi care şi-au demonstrat măiestria atât în mânuirea păpuşilor cât şi în prezenţa în scenă, în dialogul lor deschis cu marionetele şi cu recuzita, cu personajele pe care le însufleţesc cu tandru ataşament şi ironică detaşare. Cu inventivitate şi o condiţie fizică de invidiat (mai ales că foarte tineri doar în spirit!), ei şi-au câştigat pe drept aplauzele celor mari şi celor mici, pentru care au devenit, preţ de un ceas şi mai bine: Pinocchio – Daria Gănescu, Vulpea – Anca Oprişan, Vecina şi Zâna – Luminiţa Buzatu, Generalul – Sabina Arsenie, Motănel – Daniel Stanciu, Pulcinella şi Clovnul – Marcela Savu, Smeraldina, Pedrolino şi Corbul – Aida Dragomir, Naufragiatul – Adrian Ilea, Medoro – Lucia Gal-Puiac. Rigoarea examenelor de actorie (consemnate în fişe) şi-a spus cuvântul.

IRINA COROIU

DAN VICTOR: „Orice spațiu este posibil pentru un act teatral“



Dan Victor, student în ultimul an la clasa prof. Tudor Mărăscu și Mihai Manolescu, face parte dintr-o generație care impune de pe acum prin maturitatea vârstei, prin rodnicia experiențelor felurite de viață și de scenă. A optat pentru regie după un periplu teatral sinuos: a fost nouă ani actor la Bârlad, Iași și a urmat mai multe stagii formative în Polonia, după '89, când l-a ispitit „speranța schimbării reale a ceva și în teatru“. Decisivă a fost pentru el această întâlnire cu teatrul polonez, un model de dăruire, „de la disciplină până la suferință“. Temele alese pentru examenele sale de regie, eșecuri sau izbânzi recunoscute, îi trădează afinitățile și obsesiile majore: Dario Fo, **Platonov** *de Cehov, un text tradus de el însuși din Tristan Tzara, Shakespeare cu* **Îmblânzirea scorpiei** *și* **Macbeth**. *Spectacolul* **Escurial** *de Michel de Ghelderode, examenul de anul IV, pus în scenă la Teatrul Odeon, reprezintă debutul acestui regizor cu chipul însemnat de neodihna gândurilor. Pentru absolvire, Dan Victor proiectează o premieră națională, la Teatrul Evreiesc, cu un scenariu propriu după poemul dramatic „Fuga“ de Tristan Tzara.*

Ținând seama de acești „ani de ucenicie“, consideri că a fi regizor înseamnă, neapărat, a poseda o fertilă experiență în toate compartimentele teatrului?

■ Este, într-adevăr, un foarte mare avantaj, care duce sigur la posibilitatea de a realiza mult mai clar un spectacol. Pe mine mă ajută enorm faptul că timp de mai mulți ani am jucat. Este vorba și despre felul în care pot să descifrez cu actorul partitura sa, și despre meteahna de a juca toate rolurile, așa încât să am paleta întreagă de culori asupra personajelor.

La noi, Liviu Ciulei, Cătălina Buzoianu s-au impus ca regizori venind dinspre actorie, scenografie... Te dorești un maestru al lucrului cu actorul sau un iconoclast al scenei?

■ Din nefericire, funcționează la noi expresia „spectacol de regie“, ca și cum nu ar fi făcut cu actori. Pentru mine este esențială relația și munca reală cu actorul – începând de la cel care are de traversat scena o singură dată și de spus un cuvânt, până la rolul principal. Poate așa reușim să găsim o undă comună de tip energetic, care să circule, să fie transportată în sală. Forma pe care sigur mi-o doresc foarte mult este genul de spectacol realizat de Lev Dodin, în care – extraordinar! – nu se simte regizorul, deși el e peste tot, adică o subtilitate în munca cu actorul, o discreție a travaliului care, pentru sală, apare ca și cum oamenii de pe scenă, actorii, ar fi lucrat singuri.

Ce autori sau oameni de teatru îți influențează opțiunile regizorale?

■ Mă urmărește Artaud, am senzația aceasta de foarte multă vreme, căci ne apropiem întotdeauna de autorii față de care ne descoperim anumite afinități. Artaud se acuza de o boală – ritmul. Eu sunt bolnav de ritm. Este îngrozitor când pe scenă nu există ritmul despre care am convenit că ar trebui să se reverse în sală. În țară, o mare dragoste se numește Aureliu Manea, pentru care am foarte mult respect și ale cărui cărți le citesc și le recitesc mereu. Procedez la fel cu scenariile lui Pintilie.

Ai devenit familiar publicului prin spectacolul Escurial **de la Odeon. Cum s-a produs contactul cu această reputată scenă?**

■ Spectacolul a fost conceput în sala „Pod“ a teatrului, într-un spațiu de tip studio și apoi a coborît pe scena mare. Trecerea aceasta o văd mai mult tehnică – o deschidere către un public mai numeros și... atât. M-a derutat puțin schimbarea, în măsura în care urmăream un anumit tip de relație, de vorbire, de încărcătură energetică a actorilor. Eu, unul, ca spectator din sală, nu m-am adaptat încă și am chiar dezamăgit.

În finalul spectacolului tău, lupta împotriva Puterii, pentru umanitate și adevăr, este continuată de un copil, ucenic al bufonului dispărut. Crezi că Teatrul poate da viață acestui ideal?

■ Trebuie să spun că acel final este o licență pe care mi-am permis-o față de textul lui Ghelderode, în acord cu structura mea, mai optimistă. Este o undă de speranță care mi s-a părut necesară în momentul de față, în România, și care stă în puterea noastră de concentrare și de integrare în actul realizării unui spectacol. Teatrul nu va dispărea printr-o întâmplare nefericită – dispariția unui bufon sau a unui teatru, sau a tuturor teatrelor. Teatrul este făcut de oameni și dacă aceștia vor înțelege ce frumoasă putere au de a ajuta omul de pe stradă, atunci se vor întâmpla minuni. A înțelege teatrul înseamnă, pentru mine, că orice spațiu este posibil pentru un act teatral. Cred că omul de teatru poate să instaureze o stare de spirit în stradă și cred că revolta lui se definește cel mai bine atunci când spune un text, o poezie...

Ce șansă crezi că are studentul care termină Regia în peisajul teatrului actual, între București și provincie?

■ Am reținut o lecție de la profesorul meu, domnul Tudor Mărăscu, cel care ne-a acordat unora dintre noi șansa de a monta la Teatrul Odeon: atâta timp cât concepi un spectacol, trebuie să-ți concepi și drumul ca regizor. El nu este poetic, sinuos, ci este întocmai așa cum știi să te „bați“ pentru el. Prin propriile noastre rezultate, se va face, aproape natural, selecția celor care vor merge mai departe, vor fi căutați sau abandonați.

Ți-ai format un nucleu de actori cu care speri să lucrezi în continuare?

■ Mă gândesc de câțiva ani de zile la un nucleu. Sunt la sfârșitul anului V și nu am încă acea trupă. Sunt puțin dezamăgit de colegii de la actorie, care visează foarte mult – ca și mine, de altfel, numai că ei visează gloria, vor să ajungă repede pe scenele bucureștene, să aibă roluri principale, ceea ce nu este deloc rău... Piscurile nu se ating însă mergând ca pe bulevard. Uneori te mai și târîi, te mai zgârii, te mai accidentezi...

Gelu Nițu și Ovidiu Niculescu în Escurial de Michel de Ghelderode la Odeon (regia: Dan Victor)

Ai face loc în trupa ta și unui actor experimentat? Lui Gelu Nițu, de pildă, excelent în Escurial**...**

■ Cu Gelu Nițu am lucrat extraordinar. Este ca o mină de aur cu multe filoane nedescoperite încă. Depinde, cred, de o șansă, de un regizor, poate de mine... Pe Gelu l-am admirat din prima clipă. Gelu știe să asculte, nu știe să zică nu, nu vine la repetiție în costumul de stradă și este în permanentă luptă cu sine. A fost o lecție și o mare bucurie să lucrez cu el și sper să-i ofer, într-un timp relativ scurt, o partitură pe măsura puterilor pe care le posedă.

Ai abordat, în Escurial, **un domeniu dificil al teatrului: masca și bufonul. Cât de grăitoare pot fi ele pentru publicul de astăzi?**

■ Mă găsesc parcă mai limpede într-o asemenea formulă, și dintr-o dorință de deschidere mai mare în dialogul cu publicul. Eu sunt un mare visător și nu cred că mă voi transforma (proiectul meu la Laboratorul Grotowski s-a numit „Visul"). Visul meu este să realizez un studio unde să lucrez pe posibile formule de teatru în teatru, să inițiez un real dialog cu omul care participă la acest act...

Te-ai visat vreodată ca regizor al unui spectacol de poezie? Puțin sunt ispitiți astăzi de acest gen...

■ Un spectacol de poezie... da, dar așa cum îl văd eu. Am chiar un scenariu, o îmbinare între dansul contemporan și poezia suprarealistă românească din perioada interbelică, și sper să-l pot realiza, la un moment dat, într-un teatru.

ANDREEA COTORCEANU

P.S. *Purtat de aceeași „mare pasiune", Dan Victor a susținut, cu ocazia Centenarului nașterii lui Tristan Tzara, celebrat de Muzeul Literaturii Române, un „antispectacol", intitulat „Cabaret Voltaire", împreună cu o echipă de colegi, studenți și absolvenți de actorie. S-ar părea că primul pas spre împlinirea înnoitoarelor sale „visuri" a fost, astfel, făcut...*

ÎNSEMNĂRI CONTRADICTORII

Despre comedie

La porțile celor care râd vine norocul.
(Proverb japonez)

● Un articol intitulat „Dincolo de râs", apărut recent în paginile unui ziar „de tranziție", observă, cu plăcută surprindere, un fenomen teatral pe cât de bizar, pe atât de frecvent în ultima vreme.

E vorba despre un spectacol cu o celebră comedie, supusă deseori la grele încercări, în care, spre satisfacția intelectuală a cronicarului, actorii „par să facă tot ce se poate ca nu cumva să provoace râsul" (!). Într-un decor în care nu se întrevede – la propriu – nici o ieșire, simpaticul comentator descifrează, ad litteram, sensul unei afirmații a lui Eugen Ionescu și anume că: „neoferind nici o ieșire, comicul este mai dezesperant decât tragicul".

Nu știu cât de dezesperant este spectacolul cu această comedie, „care nu vrea să placă ci să agaseze și să irite", dar criteriile axiologice ale cronicarului sunt pe cât de comice pe-atât de dezesperante.

*

● Dacă la o tragedie, acum, la sfârșit de mileniu, nimeni nu se mai simte zguduit de emoție și totuși la final spectatorii se plâng că nu au fost făcuți să plângă, înseamnă că ne aflăm în pragul unor mari răsturnări; comedia va înlocui tragedia și invers. Aștept deci ziua când vom plânge în hohote la o voioasă farsă sau vom râde dezlănțuit ori cel puțin vom zâmbi cinic la o cumplită tragedie.

Din punct de vedere fiziologic se pare că spectatorul satisfăcut nu va avea nimic de revendicat; singurul său efort va fi doar să-și inverseze reflexele!

*

● Cu ani în urmă, reproșându-i-se cultivarea unui repertoriu violent, „la limita morbidului", Patrice Chéreau a replicat că ar fi încântat să monteze Feydeau, dar, din păcate, „este mult mai complicat să provoci râsul decât să fii grav".

Dezarmantă sinceritate a unui mare artist, care nu și-a putut permite să transforme neputința în virtute, necum s-o mai și conceptualizeze.

*

● Strălucirea comediei constă nu numai în cantitatea hohotelor de râs pe cap de spectator, ci în primul rând în calitatea acestora.

Uneori, din naivitate, calitatea umorului e confundată cu gravitatea, care în comedie se cere a fi implicită. Explicitând-o – prin limbajul specific artei spectacolului – izbutim nu transfigurarea comicului, ci pulverizarea sa. Un spectacol de comedie lipsit de duh își va da foarte repede duhul!

*

● Părerea generală este că ar fi mai dificil de jucat comedie decât tragedie; în acest sens, Sir Michael Redgrave citează o formulă a lui Garrick, care spunea că, pentru a reuși în tragedie, actorul trebuie să reușească mai întâi în comedie. Cu alte cuvinte, un actor incapabil să stârnească un zâmbet se va dovedi la fel de incapabil să provoace o emoție. De aici se poate deduce că școala comediei ar trebui să stea la baza deprinderii artei actorului. Mai mult decât atât, convingerea mea este că inițierea în tainele acestei arte trebuie începută cu abordarea comediei bufe, redeșteptând în viitorul actor zonele uitate ale copilăriei.

Mă tem că modernitatea în arta actorului nu începe cu Stanislavski, ci, poate, cine știe, cu Mack Sennett!

*

● „Singura problemă a teatrului este succesul!" Această formulă a lui Jouvet nu face decât să sublinieze normalitatea. Un spectacol trebuie să placă, nicidecum să te scoată din sărite. Numai că atunci când – Doamne ferește – spectacolul se bucură de adeziunea unui public larg, el este catalogat cu suficiență „culinar" și, în consecință, devorat cu fulgi cu tot.

Indivizi posaci, lipsiți de cel de-al șaselea simț – simțul umorului –, condamnă din principiu orice comedie, calificând-o „literatură de consum".

Dar, după cum remarca la un moment dat Dumitru Solomon („România literară", nr. 9 din 26 februarie 1987), „literatura de consum" e un termen relativ (și nu neapărat un semn valoric); lărgind puțin sfera, și Dostoievski a scris – în raport cu, să zicem, Hegel – „literatură de consum".

Paradoxal, printre inamicii unei așa-zise „literaturi de consum" se află și numeroși partizani ai unei „societăți de consum"!

VALERIU MOISESCU

Ofertă artistică generoasă, organizare defectuoasă

FESTIVALUL NAȚIONAL „I.L. CARAGIALE"

Ediția a VI-a a adus un element de noutate: festivalul a devenit itinerant, fiind găzduit, la Iași, de Teatrul Național „Vasile Alecsandri" și de Teatrul „Luceafărul". Organizatorul, Ministerul Culturii, și-a motivat acțiunea ca un gest de reverență față de comemorările teatrale ieșene: 180 de ani de când a avut loc prima reprezentație în limba română, la 27 decembrie 1816, cu **Mirtil și Hloe** de Gheorghe Asachi; 100 de ani de la inaugurarea, la 2 decembrie 1896, a sediului Teatrului Național, creație a meșterilor vienezi Fellner și Hellmer; 150 de ani de când a avut loc, la 22 decembrie 1846, deschiderea Teatrului cel Mare de la Copou de către o trupă străină. În intenția organizatorilor a fost și dorința de a revitaliza acest oraș, care deține un record trist în ceea ce privește afluența foarte scăzută a publicului la teatru.

Festivalul și-a onorat titulatura de „Național". Selecția (efectuată de Ileana Berlogea, Natalia Stancu și Mircea Ghițulescu) a fost în general judicioasă și performantă. Cu o singură excepție: **Robesplerre și Regele** de Dumitru Radu Popescu, în lectura regizorală violent epidermică a lui Ovidiu Lazăr, la TN Iași. O absență nemotivată și regretabilă a fost excelentul spectacol al Teatrului Levant cu **Pelicanul** de Strindberg, montat de Cătălina Buzoianu.

Și această ediție a nuanțat ierarhii artistice. Marele Premiu a marcat valoarea excepțională a reprezentației **Fuga** de la Teatrul de Comedie. Publicul, care a umplut până la refuz sala și a aplaudat, la final, minute în șir, a validat actualitatea acestei viziuni tragicomice despre delirul istoriei în revoluție. Producțiile din concurs au arătat că teatrul românesc se află la ora regiei. **Fuga** și **Patul lui Procust** (Premiul pentru cel mai bun spectacol cu o piesă românească) au fost argumente pentru creativitatea puternică și originală a Cătălinei Buzoianu, cele opt spectacole realizate de regizoare în ultimele două stagiuni putând forma de altfel, ele însele, obiectul unui festival. Ediția ieșeană a fost interesantă și pentru evoluția unei generații de artiști, consacrând personalitatea unor regizori aflați la maturitate. A cucerit modernitatea clasică a lui Tompa Gábor, în două meditații asupra ființei umane în raport cu Puterea: antologica montare **Cabala bigoților** de Bulgakov (Premiul pentru cea mai valoroasă regie) și **Woyzeck** de Büchner. Alexandru Dabija a impresionat cu **Orfanul Zhao** (Premiul special al juriului), un ceremonial oriental de stigmatizare a tiraniei, de o puritate gravă și solemnă.

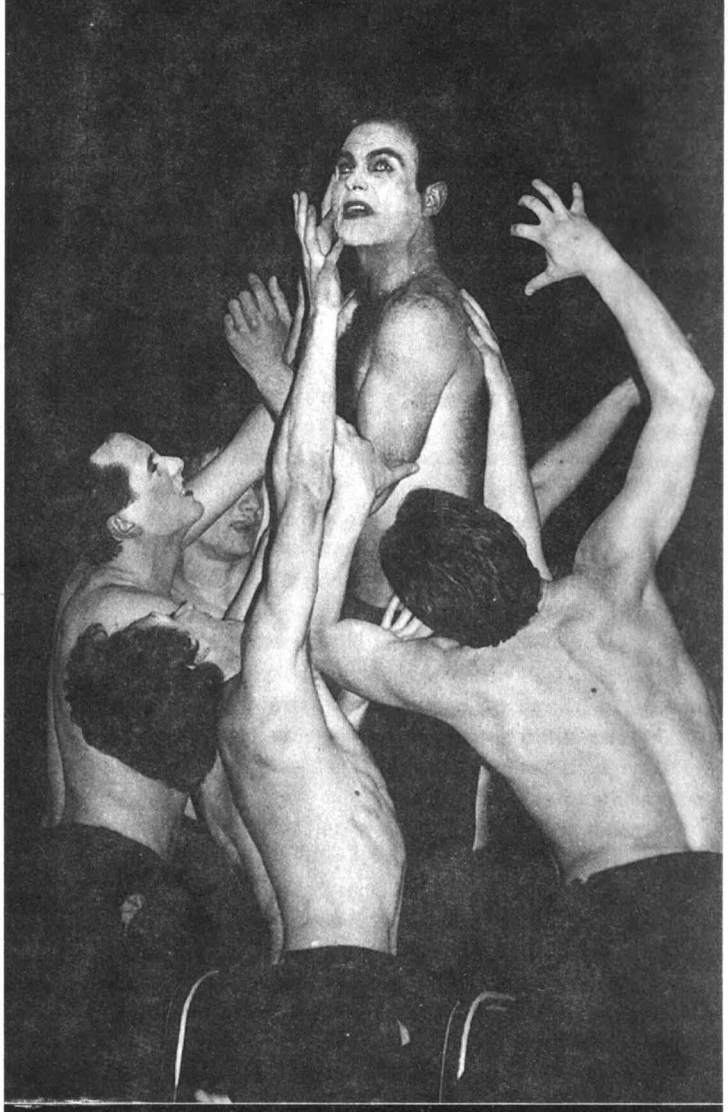
Un fapt de remarcat este că dramaturgia românească a fost mai bine reprezentată decât la celelalte ediții. Caragiale a figurat pe afișul festivalului ce-i poartă numele cu **O noapte furtunoasă** de la Teatrul Național din Târgu-Mureș. Un coșmar vesel, în care regizorul Mircea Cornișteanu vorbește despre noaptea în care trăim cu toții, oferindu-ne o oglindă a kitsch-ului național ce ne invadează și ne sufocă existența. Piesa contemporană s-a bucurat de spectacole de relief. Monodrama **Iona**, recviem al ființei la acest sfârșit de mileniu, a tulburat prin recitalurile actorilor Damian Oancea de la Teatrul Național din Timișoara (regia: Ioan Ieremia) și Ilie Gheorghe de la Naționalul craiovean. Spectatorii ieșeni care au luat cu asalt Teatrul „Luceafărul" s-au regăsit în neliniștile existențiale ale eroilor lui Camil Petrescu din **Patul lui Procust**, întruchipați de trupa tânără a Teatrului „Bulandra". Un prilej de a simți și cugeta la traumele omului contemporan a fost și reprezentația **Voci în lumina orbitoare** de la Teatrul „Eugen Ionescu" din Chișinău. Formula de teatru-dans aleasă de regizorul Petru Vutcărău a dat materialitate solilocviilor poetice ale lui Matei Vișniec. De altfel, festivalul a fost în continuare o rampă de lansare pentru teatrul basarabean. Montarea lui Vutcărău și superbul spectacol al lui Sandu Vasilache **Anna Karenina** după Tolstoi, la Teatrul Național „Mihai Eminescu" din Chișinău (care nu a fost selecționat în concurs), au demonstrat că experiența acestui dialog peste Prut de-a lungul celor șase ediții a fost benefică, teatrul moldovenesc devenind parte integrantă din teatrul românesc.

S-au detașat performanțe interpretative, mai ales în rândul actorilor. Premiul pentru interpretare masculină a fost disputat

Moment din Cabala bigoților **de Mihail Bulgakov la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj (regia: Tompa Gábor)**

de doi mari artişti: Ştefan Iordache, cu rolul Generalul Cearnota din **Fuga**, un clovn charismatic, o creaţie ce împlineşte strălucit o carieră de tragedian, şi Mircea Albulescu, a cărui artă şi tehnică rafinată au dat forţă unui erou controversat al zilelor noastre, Securistul din spectacolul **Profesionistul** de la Teatrul Naţional din Bucureşti, în regia lui Horea Popescu.

O interpretare ce merita să intre în palmares este şi aceea a lui Csiky András – Molière, ce exprimă cu o putere excepţională, în **Cabala bigoţilor**, chinul artistului în triumf, ca şi în cădere. Alături de maeştri s-au afirmat tinerii. Au înregistrat succese, pe partituri de anvergură, George Ivaşcu, Diana Dumbravă **(Fuga)**, Daniela Nane **(Patul lui Procust)**, Mihai Constantin, Cornel Scripcaru **(Woyzeck)**, Bogdán Zsolt **(Cabala bigoţilor)**. De altfel, secţiunea „Teatrul de mâine", prin premiile acordate de Secţia română a A.I.C.T. – Fundaţia „Teatrul XXI", a dovedit, şi la această ediţie, sensibilitate faţă de ceea ce este proaspăt în mişcarea teatrală. Printre laureaţi s-au aflat Theodor Cristian Popescu, pentru un incitant spectacol cu **Priveşte înapoi cu mânie** de John Osborne (Teatrul Naţional din Târgu-Mureş), şi două debutante: Cristina Toma, pentru rolul Alison din această reprezentaţie, şi Carmen Butariu, pentru rolul Doamna Proctor din **Vrăjitoarele din Salem** de Arthur Miller (Academia de Teatru din Târgu-Mureş). Diploma specială ce a revenit încântătoarei reprezentaţii cu **Bine, mamă, da' ăştia povestesc în actu' doi ce se-ntâmplă-n actu'ntâi** de Matei Vişniec a pus în valoare nivelul artistic bun al Academiei de Teatru ieşene.



Scenă din Voci în lumina orbitoare **de Matei Vişniec la Teatrul „Eugen Ionescu" din Chişinău (regia: Petru Vutcărău)**

Reprezentaţiile au fost semnificative şi pentru arta scenografilor, care au oferit adevărate recitaluri: Dobre-Kothay Judit, premiată pentru **Cabala bigoţilor** şi **Vizita bătrânei doamne** (Teatrul Naţional din Târgu-Mureş), Irina Solomon şi Dragoş Buhagiar **(Orfanul Zhao)**, Puiu Antemir, Lia Manţoc **(Fuga)**, Doina Levinţa **(Patul lui Procust)**.

Cadrul festivalier a fost împlinit şi prin alte manifestări. La Palatul Culturii s-a vernisat o expoziţie de materiale şi echipament de scenă, realizată în colaborare cu firma austriacă Theater-Tüchler – „un rai scenografic şi tehnic", cum îl numea Nicolae Ularu; sperăm să fie văzut şi pe scenele româneşti. Au fost editate şi două publicaţii meritorii: revista „Teatrul Naţional" (realizată de Mioara Adina Avram şi Cristina Bâzu) şi „Scena şi lumea" (îngrijită de Oltiţa Cântec şi Bogdan Ulmu). De asemenea, s-a lansat volumul „Chipuri şi măşti", aparţinând reputatului critic ieşean Ştefan Oprea.

Dacă oferta artistică a fost generoasă, organizarea a avut carenţe. Deplasarea la Iaşi a acutizat deficienţele manageriale ale festivalului, vizibile încă la ultimele ediţii. Itinerarea acestei manifestări rămâne o problemă controversată şi, în acest sens, oamenii de teatru au exprimat opinii pro şi contra. Personal, apreciez ca neinspirată o asemenea iniţiativă, ea riscând să anuleze identitatea festivalului, care s-a născut şi a devenit tradiţional la Bucureşti. Ediţia ieşeană nu a creat un climat cultural în jurul evenimentului; slab mediatizat pe plan naţional şi local, el a stârnit un interes scăzut oamenilor de cultură ieşeni, jurnaliştilor şi criticilor. Încercarea de a regla din mers desfăşurarea programului a funcţionat cu oarecare greutate. Au lipsit dezbaterile, foarte dorite de specialişti şi de public. Singura întâlnire care şi-a atins scopul a fost Forumul Dramaturgiei Originale, organizat de Secţia română a A.I.C.T. – Fundaţia „Teatrul XXI" şi găzduită de Casa „Vasile Pogor". Reuşita s-a datorat prezenţei laureaţilor Concursului de dramaturgie „Camil Petrescu" – D. R. Popescu, Radu F. Alexandru, Radu Macrinici, Sânziana Popescu –, ca şi schimbului de opinii prilejuit de acest colocviu, la care au mai participat Iosif Naghiu, Valentin Silvestru, Dorel Vişan, Ion Cocora, Mihaela Mârţu, Odette Kaufman, Ioan Ieremia, Dan Vasiliu, Antoaneta Iordache, Dan Tărchilă, Oana Popescu, Andrei Strâmbeanu.

Concluzia finală, pentru invitaţi, a fost că festivalul are nevoie de un moment de reflecţie pentru pregătirea unei strategii de acţiune. O manifestare de o asemenea anvergură – aşa cum au pledat multe voci – trebuie instituţionalizată, dotată cu autonomie bugetară şi cu o direcţie permanentă. Amânarea acestei schimbări radicale riscă să facă din Festivalul Naţional „Caragiale" o Cenuşăreasă a teatrului românesc.

LUDMILA PATLANJOGLU

SATU MARE

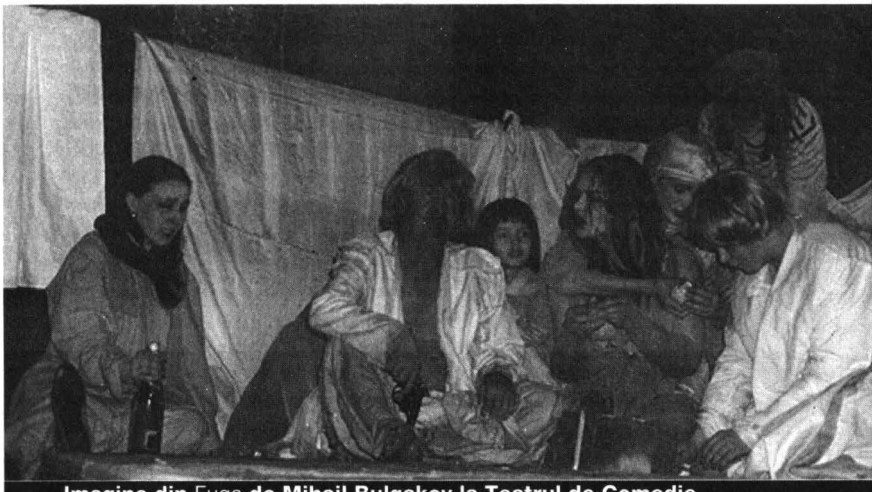
Programul și sigla

Față de două dintre ediţiile anterioare la care am participat, cea de a cincea, desfăşurată anul acesta între 5 şi 12 mai, s-a remarcat printr-un program foarte bine alcătuit, cu prezenţe internaţionale mai numeroase şi o dezbatere teoretică pe tema „Imaginea ca mijloc fundamental de teatralitate". N-a epuizat dezbaterea multe dintre implicaţiile temei, dar a punctat principalele ei aspecte şi a dat, întrucâtva, o motivaţie mai clară titulaturii acestui festival, care poate părea o tautologie: „teatru-imagine".

Semne de întrebare m-au bântuit şi pe mine la precedentele ediţii, punând în relaţie programul cu sigla festivalului. De ce teatru-imagine? Nu e restrictiv? Ori, poate, fiindcă la unele spectacole – foarte bune, chiar – nu mai înţelegi ce rostesc actorii, între bolboroseli şi strigăte? N-aş zice că acum schimbul de opinii a certificat denumirea, dar i-a limpezit oportunitatea. Teatralitatea implică un sistem de imagini care devine „povestire în imagini" (Cristian Hadji-Culea); „imaginea declanşează acţiunea şi acţiunea se converteşte în imagine" (Ion Cazaban); iar pe scenă „omul este imaginea, căci teatrul este singura artă care-l prezintă pe om" (Dumitru Solomon). Trăim un sfârşit de mileniu marcat de o explozie de imagini, lumea e acaparată de ceea ce **vede**, la televizor, la videorecording, generaţii noi se formează mai mult cu **ochiul**. Imaginea precumpăneşte şi în teatrul modern – dar cum? Pe la începutul anilor '70, un poet – Miron Radu Paraschivescu – semna în revista „Teatrul" o rubrică intitulată „Civilizaţia ochiului" şi punea în discuţie, cu exemple din cinematograf mai ales, expresivitatea modernă a imaginii tocmai sub acest raport, al conţinutului sugestiv de semne vizuale. **Cum vedem** ce vedem? Civilizaţia ochiului trebuie studiată, formată, pentru că una e să priveşti, alta e **să vezi**. Vezi cu mintea, cu sufletul. Facem destul în privinţa asta? (O paranteză şi... mă întorc apoi la Satu Mare. Am văzut anul trecut, undeva, un spectacol modest cu o scenografie ingenioasă şi plină de fantezie. Costumele, mai ales, îţi luau ochii prin abundenţa de forme şi prin colorit aşa încât, de la un moment dat, n-am mai urmărit jocul actorilor, ci am încercat să descifrez ce sugera fiecare costum şi în ce corespondenţă putea fi pus cu personajul. După spectacol, o actriţă m-a încolţit cu întrebarea „cum mi s-a părut spectacolul". Ca să scap, i-am spus doar că „mi-a luat ochii, dar nu mi-a luat mintea". Şi mi-am dat seama că, de fapt, am sintetizat esenţialul, pentru că jocul era anost, inexpresiv, fără relief, iar atenţia s-a concentrat atunci pe abundenţa de semne vizuale care epatau în costum. Erau în neconcordanţă cu jocul? Da. Ar fi putut să nu fie? Nu ştiu. Corespondenţele ar fi trebuit găsite înainte, între regizor şi scenograf, astfel încât ingenioasele sugestii să nu impresioneze numai retina, ci şi mintea şi inima.)

La Satu Mare, directorul festivalului e şi selecţionerul unic al spectacolelor – regizorul Cristian Ioan. O face de cinci ani şi a acumulat experienţă, pentru că această ediţie a oferit unul dintre cele mai bune programe de până acum, cu paisprezece spectacole, dintre care două în afară de concurs. Patru trupe străine au onorat festivalul, nu cu motivaţie turistică, şi cele opt zile ne-au produs, să zic aşa, reale desfătări estetice, chiar atunci când zborul fanteziei era mai şovăitor sau frânt pe undeva. La cota înaltei satisfacţii, înregistrând entuziasm general, s-au situat cele două spectacole din Bucureşti, **Pescăruşul** de Cehov, de la Teatrul Mic (în afară de concurs) şi **Fuga** de Mihail Bulgakov, de la Teatrul de Comedie (care a obţinut şi premiul festivalului). Ambele, în regia Cătălinei Buzoianu. Care explorează în profunzime universul dramatic al pieselor, printr-un joc nuanţat, ce pune în valoare sufletul personajelor, cu echivalenţe inspirate în metafora scenică. Răscolitoare e, astfel, fantoma spânzuratului din **Fuga**, retragerea personajelor, în final, după cele două panouri care se închid ca peste un tablou trist, monologul lui Ştefan Iordache despre păduchi, cu sclipiri de geniu; sau arderea pescărușului frânt în destinul Arkadinei întruchipată de Valeria Seciu, copleşitoarea emoţie transmisă de Mircea Albulescu – în celălalt spectacol. La sfârşitul reprezentaţiei cu **Fuga**, profesoara Olga Tudorache, preşedintele juriului, s-a ridicat prima în picioare şi a aplaudat minute în şir, împreună cu toată sala. Dacă ar fi fost şi **Pescăruşul** în concurs...

Poate că e prima ediţie la care juriul a regretat că nu are la dispoziţie mai multe premii. De aceea, a recurs la acordarea unei dinstincţii suplimentare, sub forma unui premiu de excelenţă, Teatrului „Dream Team" din Budapesta, pentru **Jurnalul vrăjitorului**, după o nuvelă de Csáth Géza. Fantezie coregrafică, realizată cu finețe şi frumoase arabescuri de o trupă tânără, înfiinţată în 1990, care a mai obţinut un premiu la noi, în 1994, la festivalul de la Sfântu Gheorghe. Au fost şi două



Imagine din Fuga **de Mihail Bulgakov la Teatrul de Comedie (regia: Cătălina Buzoianu)**

nominalizări – **A douăsprezecea noapte** de Shakespeare, Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, regia: Victor Ioan Frunză (în notă fastuoasă de cabaret, cu umor şi lirism parodiat, înzorzonat totuşi în costume, lungit şi cu unele procedee copiate) şi **Şi cu violoncelul ce facem?** de Matei Vişniec, Teatrul de Stat din Oradea, regia: Petru Vutcărău (amintesc aici şi scenografia ingenioasă a lui Sergiu Savin, care semnează mai puţin ca regizor în ultimul timp, precum şi interpretarea expresivă a celor trei actori, parcă-parcă liniară, însă, de la un moment dat).

Într-o ierarhie personală, am notat la capitolul celor mai bune spectacole şi comedia lirică **Zăpezile de altădată** de Dumitru Solomon, în regia lui Mircea Cornişteanu, prezentată de Teatrul de Nord din Satu Mare în afară de concurs. Şi nu m-am înşelat, câtă vreme s-a râs copios în sală pe parcursul reprezentaţiei, iar un critic mai autentic a declarat, la sfârşit: „M-a făcut fericit". Subiect simplu, comic inteligent de replică, valorificat cu har de Livia Ungureanu, Radu Sas, Carol Erdos. Am mai notat, pentru datele reale de teatralitate, **Astă seară se improvizează** de

Astă seară se improvizează de Pirandello la TN Cluj (regia: Anca Bradu Panazan)

Luigi Pirandello, Teatrul Naţional din Cluj, regia: Anca Bradu-Panazan, **Tokyo Trauma**, Teatrul „Daisan Erotica" din Japonia, scenariul şi regia: Takeshi Kawamura, **Cosmosul meu**, grupa teatrală „TE-O-KA" din Wroclaw, Polonia. Spectacolul clujean, pe un leit-motiv de „ridi, pagliaccio", nu-şi găseşte, din păcate, o identitate coerentă; japonezii transfigurează istoria şi problemele actualei generaţii într-un spirit propriu, modern, marcat de satiră şi gravitate; polonezii schiţează o pantomimă de stradă, fără pretenţii, juvenilă ca o aspiraţie şi o chemare. Un zbor al gândului, nestingherit, spre puritate şi adevăr ne-a oferit într-o zi şi happening-ul organizat de filiala locală a Uniunii Artiştilor Plastici, inspirat de – şi intitulat – **Micul prinţ**.

Ne-a dezamăgit un spectacol slab cu o piesă frumoasă (**Dona Juana** de Radu Stanca, teatrul din Sibiu), hazul fără motivaţie dintr-o comedie de Corneille (**Iluzia comică**, secţia maghiară a teatrului sătmărean), insistenţa pe ticurile personajelor dintr-o reprezentaţie fără relief (**Zbor deasupra unui cuib de cuci** de Dale Wasserman, Teatrul „Hevesi Sándor" din Zalaegerszeg, Ungaria). **Unchiul Vanea** de Cehov, prezentat de teatrul-gazdă în ultima zi, s-a jucat într-un singur actor – Radu Sas, rolul titular. Pe lângă el, parteneri de stări emotive, uneori, Anca Similar (Sonia), Carol Erdos (Teleghin).

Documentare bună. Păcat că se editează o foaie de băşcălie a festivalului, „Culise", agramată şi fără haz (mostre: „picturi rupestre, rupeşti picteşte", „invidiovizaţi-vă", „patrula umăr", „jipajina", „artă-seară se clujează" etc.). Altfel, la Satu Mare organizarea e impecabilă, iar publicul, excelent.

CONSTANTIN PARASCHIVESCU

Despre identitate

Două reuniuni teatrale la care am participat – Festivalul Naţional „I.L. Caragiale" (Iaşi, 9–18 mai) şi Festivalul de teatru de la Piatra-Neamţ (18–26 mai) – au provocat întrebări privind **identitatea** unei asemenea manifestări. Dincolo de satisfacţiile sau insatisfacţiile estetice, dincolo de bucuria întâlnirilor cu mari texte ale literaturii dramatice mondiale şi naţionale, cu regizori din prima grupă valorică a momentului, cu actori de marcă ai şcenelor româneşti şi străine, dincolo de schimbul de idei prilejuit de colocviile teoretice, un festival de teatru trebuie să lase un **semn** inconfundabil al existenţei sale, al trecerii sale prin realitatea noastră artistică şi al justificării revenirii sale periodice în această realitate. Acest semn îl va particulariza, îi va conferi identitate.

Dacă pentru Festivalul Naţional „I.L. Caragiale" semnul inconfundabil, **identitatea** nu putea veni decât dinspre dramaturgia naţională, pentru cel de la Piatra-Neamţ – nestructurat în jurul unei teme, unei idei – această identitate rămâne încă de căutat. Este remarcabil faptul că la ediţia de la Iaşi a celui dintâi au fost prezentate mai multe texte româneşti decât la toate cele cinci ediţii precedente la un loc (am în vedere şi spectacolele secţiunii de tineret „Teatrul de mâine"). E un semn că acest festival îşi înţelege, de la o ediţie la alta, raţiunea de a fi şi îşi edifică treptat o identitate precisă.

La Piatra-Neamţ, festivalul a avut caracter internaţional, respectându-şi astfel profilul autoimpus mai ales după 1990. Dar aceasta nu e suficient pentru a-şi cuceri o identitate. Au fost prezente trupe din Japonia, SUA, Franţa, Ungaria, Elveţia, Italia. Cu toate acestea, însă, punctele de rezistenţă ale programului au fost asigurate de spectacolele româneşti. Mă gândesc mai întâi la **Chira Chiralina** – remarcabilul spectacol al Cătălinei Buzoianu (pe un scenariu propriu, după Panait Istrati) realizat cu Teatrul „Maria Filotti" din Brăila – şi la **Antigona** de Sofocle, spectacol al teatrului-gazdă, semnat de regizorul Mihai Măniuţiu şi de scenograful Mihai Mădescu (premieră în festival). Tot gazdele au prezentat (de asemenea în premieră) un încântător spectacol pentru toate vârstele – **Jucăria de vorbe** de Alexandru Dabija după „Cartea cu jucării" de Tudor Arghezi.

Selecţia internaţională a fost, la această ediţie, mai modestă, criteriile ei nefiind încă suficient de clare. Aşa s-a făcut că am văzut, de pildă, un teatru din Franţa (Compania Gilgamesh, Paris) care, cu **Epopeea lui Gilgamesh** – adaptare de Saadi Younnis Bahri – , a provocat multe semne de mirare, prin naivitatea tratării scenice a celebrei epopei sumeriene şi prin elementaritatea interpretării.

O singură trupă străină – cea a Teatrului „Thália" din Budapesta – s-a prezentat la nivel competitiv, spectacolul **Tartuffe** de Molière, realizat de regizorul Tompa Gábor din Cluj, fiind impecabil din toate punctele de vedere: regizoral, scenografic, interpretativ.

Bineînţeles, problema identităţii unui festival de teatru s-a pus şi aici. Cunoscutul critic şi teoretician de origine română George Banu (preşedinte al Asociaţiei Europene a Criticilor de Teatru) afirma clar ideea: „Festivalurile există cu adevărat în măsura în care îşi creează o **identitate**". Şi, căutând răspuns la întrebarea privind identitatea acestui festival, găsea că el ar fi legat „de o anumită deschidere spre un teatru de cercetare, care pune în discuţie tipul obişnuit de a face regie". Numai că ilustrarea acestei idei nu poate avea în vedere decât spectacolele prezentate de teatrul-gazdă şi realizate de regizorii Mihai Măniuţiu (**Antigona**) şi Alexandru Dabija (**Orfanul Zhao**). De aceea, criticul consideră că un festival ca acela de la Piatra-Neamţ – tocmai pentru a-şi dobândi o identitate proprie – „merită să fie gândit pe două dimensiuni: una **publică**, absolut indispensabilă, şi o a doua secretă, **profesională**, în sensul în care Teatrul Tineretului ar putea deveni, o dată pe an, ocazia unor întâlniri cu oameni a căror practică teatrală este extrem de

SFÂNTU GHEORGHE

dezvoltată, de afirmată şi care să intre în contact direct cu tineri actori din România". Asemenea întâlniri au loc în lume, şi criticul s-a referit la Festivalul de la São Paulo unde, pe de o parte, erau prezentate spectacole de înaltă calitate, iar pe de altă parte funcţionau trei ateliere conduse de câte un actor din trupele lui Brook, Mnouchkine şi din vechiul „laborator" al lui Grotowski, care făceau stagii cu tinerii actori brazilieni. Concluzia ar fi că un festival precum cel de la Piatra-Neamţ poate fi interesant şi poate avea o personalitate distinctă în măsura în care, o dată cu prezentarea spectacolelor selecţionate, „creează o viaţă teatrală, un spaţiu de integrare asupra lucrului teatral, un spaţiu nu atât de formare, cât de deschidere spre alte practici, al căror gust tinerii oameni de teatru îl pot avea...".

Referindu-se apoi la **Antigona**, spectacolul lui Mihai Măniuţiu, şi punându-l în relaţie cu ceea ce se întâmplă în lume, George Banu a remarcat faptul că „o mutaţie estetică foarte importantă s-a produs", că „epoca megaspectacolelor numai de text începe să apună" şi că „ne întoarcem la un ciclu al spectacolelor concentrate mai mult pe problema **formelor**...".

Moment din Chira Chiralina după Panait Istrati la Teatrul „Maria Filotti" din Brăila (regia: Cătălina Buzoianu)

Ca să-şi cucerească o identitate, un festival trebuie să impună cel puţin un spectacol care să devină important pentru estetica teatrului contemporan. Dar pentru aceasta e nevoie de expertiză, de circulaţia prin lume a selecţionerilor în vederea cunoaşterii vieţii teatrale şi a descoperirii noilor tendinţe ale acesteia.

Vremea lui „bine că există" a trecut; e timpul să ne întrebăm: „pentru ce există un festival de teatru?". Întrebarea este incitantă şi numai în măsura în care vor găsi răspunsul cel mai adecvat organizatorii de festivaluri (destul de numeroase, la noi) le vor putea transforma pe acestea în manifestări de cultură teatrală autentică, apte să impună direcţii noi în teatrul românesc.

ŞTEFAN OPREA

Forme de sincretism

Ediţia a patra a Festivalului de Teatru Atelier (1–8 iunie) a transformat scena dramatică într-un vast salon al artelor, patronat în plan spiritual de Thalia şi Melpomene, iar în cel pragmatic, organizatoric, de dramaturgul Radu Macrinici.

De pildă, însăşi denumirea trupei belgiene invitate – Théâtre Poème – stă mărturie pentru demersul interactiv pe care îl practică. Literatura poetică modernă face adesea uz de cuvinte-sonorităţi, de alăturări reverberative, şi sensurile se întrupează, dincolo de discursuri logice, în stări sufleteşti şi atitudini interioare. Esenţa vizual-dramatică a spectacolelor concepute pe texte create de trupă, uneori inspirate de operele altor scriitori, urmăreşte mişcarea, expresivitatea, plastica sunetului integrat în spaţiul din jurul şi, mai ales, dinlăuntrul fiinţei. Teatralitatea este conferită de confruntarea dintre vocale şi consoane, de ritmul incantatoriu sau declamativ al frazei. În creuzetul acesta, însăşi limba devine puţin importantă, franceză, valonă sau flamandă contopindu-se în explozia unui limbaj poetic cu o forţă de detonaţie uimitoare. Subiectele sunt inhibiţiile noastre cele mai intime – **Pour l'amour d'un porc** de J. P. Verheggen –, obsesiile primare sau contemporane ale umanităţii – **Glossomanie** de Ch. Prigent –, ori angoasele noastre profunde, cauzate de violenţa şi nesiguranţa prezentului – **Snipers** de D. Simon (spectacol lectură). Tratate psihologic sau ironic, în montările extrem de sobre ale regizorului Daniel Simon, ele cer actorului mai mult decât talent şi tehnică desăvârşită. Am văzut corzile de argint ale unui scaun vibrând sub atingerea egală, lină a degetului artistei Monique Dorsel. Am mirosit caliciul florii desenate de mâinile actriţei Fabienne Crommelynck, în care cuvântul se întorcea ca într-un cuib. Am simţit aerul modulat de interjecţiile ce treceau prin trupul lui Roland Clarembeau. Am gustat râsul clocotind în forme guturale din pieptul contorsionat al lui Luc Vandermaelen. Am auzit muzele poeziei şi teatrului dansând împreună, într-o perfectă armonie.

În evoluţie solistică, muza poeziei epice urcă prin „Cartea cu jucării" a lui Arghezi direct în paradisul copilăriei. Contopindu-se cu teatrul, prin spectacolul **Jucăria de vorbe**, regizat de Alexandru Dabija la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamţ, ea reproduce un paradis terestru, un moment fascinant prin gingăşia, inocenţa şi fantezia investite. Câteva elemente de recuzită şi multă bucurie construiesc cu migală artizanală un întreg univers casnic, o lume de poveşti şi vise. Scena goală se umple de exasperarea drăgăstoasă a Tătuţului (Liviu Timuş), depăşit de întrebările sâcâitoare ale lui Baruţu (Mihai Danu) ori de energia poznaşă a lui Miţu (Afrodita Androne). Îndeaproape îi veghează Polymnia, inspiratoarea pantomimei, când trec râuri, traversează păduri ori sunt înconjuraţi de animale.

Tot ea îi va trezi din nemişcare pe actorii Teatrului „Andrei Mureşanu" din Sfântu Gheorghe, distribuiţi de regizoarea Doina Zotincă în **Eunucul** după Terenţiu. Au nimerit în timpul commediei dell'arte, jucată cu savoare şi dezinvoltură prin bâlciuri, la târguri sau, chiar, în foaierul teatrului. Oriunde, numai să fie foarte aproape de public, să poată avea loc acel transfer de energie şi optimism specific genului. Iar dacă arsenalul binecunoscut a fost îmbogăţit cu elemente adăugate în secolul din urmă de arta cinematografică (stop-cadre, ralenti-uri), e semn că a intervenit Clio.

Muza istoriei va mai zăbovi o clipă să-şi amintească de vremurile când teatrul de marionete se adresa, în pieţe sau iarmaroace, şi trecătorilor de vârstă matură. Pe aceştia îi cheamă acum în sală montarea de la Teatrul de Marionete din Arad cu piesa **Nebunul şi Călugăriţa** de S. I. Witkiewicz. În viziunea lui Ştefan Iordănescu, realitatea cu bolnavi psihic internaţi sau în libertate are chip uman; fantasmele se nasc în jur ca siluete nedesluşite, evadând ameninţător din mediul ostil; iar aspiraţiile îmbracă aerul cu veşminte fremătătoare de dorinţă. În rolul austerei Barbara ori ca artist-mânuitor, Carmen Mărginean

etalează o gamă variată de mijloace teatrale bine stăpânite. Cum ceea ce am văzut la Sfântu Gheorghe era încă o fază de lucru, să nu spun... de atelier, este de aşteptat ca prestaţiile protagoniştilor să capete nuanţări şi adâncime până la premiera oficială.

Clio adună bogăţia acumulată de Thalia din experienţa mai nouă a filmului şi pentru Olga Barabás. În egală măsură inspirată de Caliope (între altele, şi patroană a filosofiei), aceasta aduce pe scena Teatrului „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe o complexă versiune regizorală şi scenografică a celebrei comedii **Vicleniile lui Scapin** de Molière. Ideea centrală, cea a ciclicităţii, este susţinută de decorul sugerând cercul hebdomadar străbătut de o axis mundi, cât şi de trecerile repetate ale personajelor prin istoria culturală contemporană. De la gagul din filmul mut până la thriller-ul american de ultimă oră, elementele caracteristice se întorc în teatru prin expresivitatea şi verva echipei de actori, în care strălucesc Gabriella Bocsárdi şi Tibor Pálffy.

Muza retoricii regăseşte în discursul fragmentat din teatrul absurdului o expresie nouă a funcţiei sale principale: elocinţa. Aplicată piesei lui Marin Sorescu **Există nervi**, la Teatrul Naţional din Târgu-Mureş, de regizorul Theodor Cristian Popescu, rezultatul se reduce doar la reîntâlnirea cu doi actori de talent (Mihai Gingulescu şi Cornel Popescu) şi un scenograf inspirat (Horaţiu Mihaiu). În rest, comicul absurd sorescian se pierde într-o monotonie ateatrală, spartă arar de un ecleraj rafinat sau de coregrafia remarcabilă, semnată de Florin Fieroiu.

Mult diferit stau lucrurile la Teatrul de Stat din Oradea. Întrebării – retorice? – puse de Matei Vişniec: **...Şi cu violoncelul ce facem?**, regizorul Petru Vutcărău îi răspunde printr-un spectacol-parabolă despre tendinţele violente ale mediocrităţii de a izola şi chiar suprima arta din societate. Rolul Bărbatului cu baston aduce actorului Petre Panait o nouă confirmare a posibilităţilor sale multiple de a construi un caracter, de la cele mai insignifiante gesturi până la atitudini reprezentative.

Ce zile frumoase! de Beckett creează o partitură extraordinară, visată de orice actriţă, şansa unui recital încărcat de semnificaţii şi plin de treceri surprinzătoare dintr-un registru în altul. La Teatrul „Arlechino" din Braşov, regizorul Tudor George ridică spectacolul din planul existenţial în cel suprarealist, bazându-se pe virtuţile artistice excelente ale Elenei Manoliu şi pe scenografia voit claustrantă, gândită de Enikö Simó. Este chiar „Venus cu sertăraşe", celebrul tablou al lui Dali – uriaş piedestal-capcană ce înghite năzuinţele umane.

Scenografia semnată de Tudor Şerban pentru spectacolul **Galeria Condamnaţilor** de N. Goga la Teatrul „Sică Alexandrescu" din Braşov demonstrează, la rându-i, fără putinţă de tăgadă, că vechii greci au nedreptăţit artele plastice, considerându-le doar meşteşuguri onorabile, fără să le pună sub protecţia muzelor. Ioan Georgescu, în calitate de regizor, încearcă integrarea spectatorilor prin circuitul muzeal imaginat şi apropierea de spaţiul de joc. Se pare însă că muzele n-au fost cu totul de partea sa.

Tot cu jumătate de măsură au împărţit inspiraţia şi în cazul unor montări „cuminţi", puse exclusiv în slujba textului şi a actorilor. Astfel, Jean Dussausoy şi Ion Sapdaru, regizorii spectacolelor **Moartea mănâncă banane** de Alfonso Zurro la Teatrul Mic din Bucureşti şi **Anecdote provinciale** de Alexandr Vampilov la Teatrul Naţional din Iaşi, se retrag discret în spate, lăsând prim-planul şi aplauzele, actorilor distribuiţi. Între aceştia, Adriana Şchiopu, Coca Bloos, Radu Amzulescu şi, respectiv, Florin Mircea compun roluri memorabile.

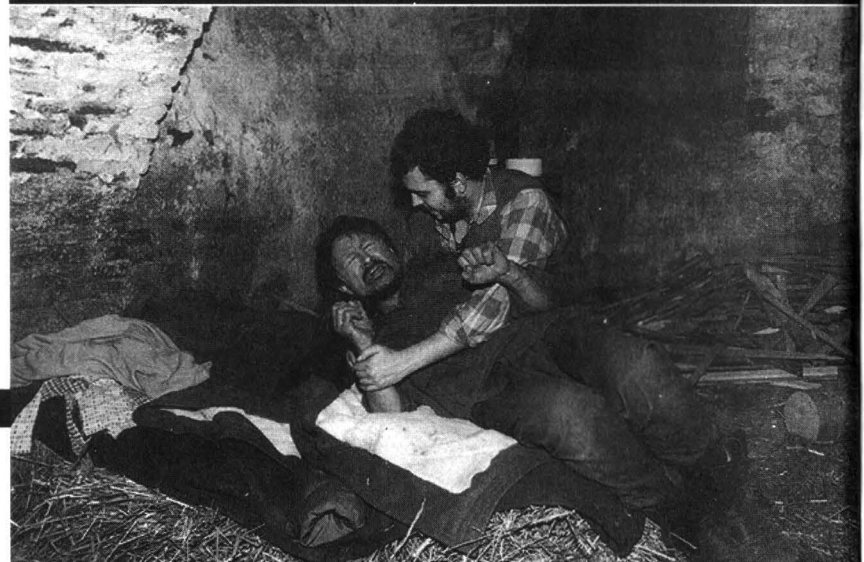
Regizorul Bogdan Voicu de la teatrul-gazdă surprinde muzele coborîte din Olimp dansând în cadrul natural de basm al Centrului de Cultură Arcuş. Urmărindu-le prin parc, în chilia abandonată, pe malul râului sau în capelă, el stabileşte repere geografice pentru spectacolul itinerant **Structuri arhetipale în creaţia shakespeariană – II.** Din vasta operă a ales momente ce ilustrează tema nebuniei, iar liantul îl constituie vraja nopţii, care transformă domeniul castelului Arcuş în strania insulă a lui Caliban (Tudor Smoleanu). Aceasta este populată de nebuni autentici (Adrian Ancuţa – Nebunul, Ina Andriucă – Ofelia), sau doar de fiinţe înnebunite: de dragoste (Cristian Drăgan – Romeo; Katalin László – Julieta), de ură (Duţa Guruianu – Lady Macbeth), de gelozie (Pál Attila – Tybalt), de fericire (Augustina Busuioc – Phoebe), de singurătate (Adrian Ancuţa – Regele Lear). Ei rămân impasibili, închişi într-un prezent continuu, netulburaţi de vizitele publicului sau ale lui Stephano (Sergiu Aliuş) şi Trinculo (Tiberiu Tudoran), să decline substantivele-substanţă ale propriilor stări, în română, maghiară sau engleză.

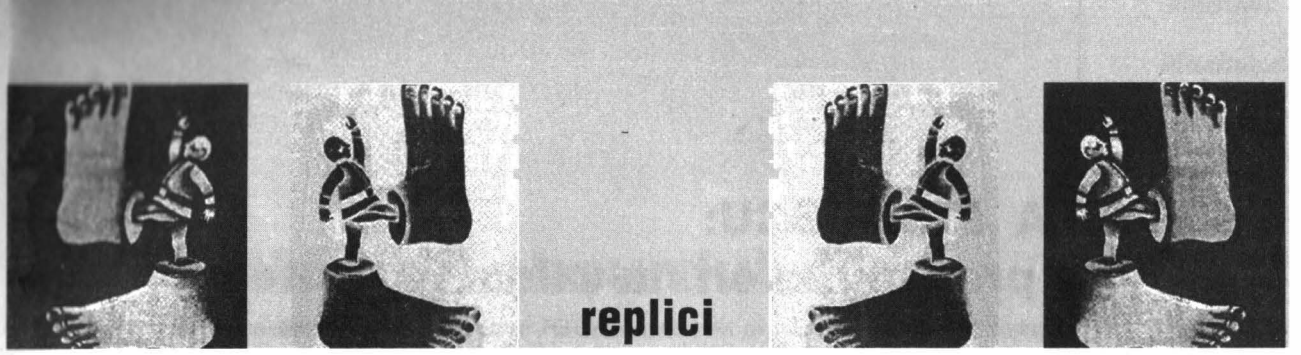
Aplecarea regizorului Bogdan Voicu spre o concepţie nouă despre teatru, atât ca formă cât şi ca mesaj sau încadrare, îşi află deplina materializare în spectacolul realizat în pivniţa teatrului pe un text de Matei Vişniec. **Groapa din tavan** este o pledoarie pentru neconvenţional până la abolirea convenţiei primare a teatrului ca ficţiune, ca joc de-a realitatea. În accepţiunea sa, experienţa celor doi prizonieri, Paraschiv şi Macabeus, nume cu rezonanţe biblice, excepţional întrupaţi de Tudor Smoleanu şi Adrian Ancuţa, este sinonimă cu predestinarea unei societăţi aflate în amurg. Cu credinţa zdruncinată de semne rău prevestitoare, fără sprijin în istorie, prea des marcată de războaie absurde, ei au atins un punct critic. Sentimentele se transformă în senzaţii, idealurile în năluciri, raţiunea în instincte necontrolate; singură, dorinţa simplă de viaţă mai reţine urme de normalitate în această scufundare în abisurile subconştientului. Tensiunea în crescendo, susţinută de veridicul transpunerii scenice, de complexitatea construcţiei şi forţa de impact a actului re-creator al actorilor, face muzele să-şi oprească pentru o secundă cântările plăcute. Magia artei a îmbrăcat haine adevărate de atelier.

Invitat pentru un workshop cu actorii, regizorul Axel Tangerding de la Meta-Theater din Germania aduce cu sine şi necesara notă de optimism din final. În caietul de prezentare a scopurilor teatrului münchenez, el declară: „Într-o lume asaltată de mass-media, aflată în plină «tribalizare», experienţa teatrală rămâne în continuare acea artă «caldă» care presupune contactul nemijlocit între spiritele participanţilor, consumatori şi actanţi ai unui miracol fulgurant". Observaţia poate fi administrată fără teamă şi ediţiei din acest an a Festivalului de Teatru de la Sfântu Gheorghe.

ANCA ROTESCU

Scenă din Groapa din tavan **de Matei Vişniec la Teatrul „Andrei Mureşanu" din Sfântu Gheorghe (regia: Bogdan Voicu)**





BĂTUTUL CÂMPILOR CU ZBURDĂLNICIE

Suntem deprinşi cu micile gafe ale unei domnişoare care bate cu dezinvoltură câmpii într-un hebdomadar. Iată însă că neobosita consoră îşi continuă zburdălniciile campestre într-o anchetă a revistei „Teatrul Naţional" din Iaşi. Revista pune o întrebare în legătură cu publicaţiile teatrale care apar la noi. Persoana cu pricina, având o periculoasă încredere în părerile proprii şi privind cu lăcomie prin uşa lăsată cam vraişte a criticii de teatru, îşi dă şi ea cu presupusul. Darea cu presupusul e scuzabilă, nu însă şi darea în petec.

Citat: **„Din păcate, critica de-a dreptul ucigătoare care o aduc în atenţia virtualilor dumneavoastră cititori, nu ţinteşte direct în publicaţiile de teatru existente (nu luăm în considerare păginuţele care apar Ici-colo prin diverse cotidiene şi se intitulează pompos, pagini de cultură teatrală) ci în fondul chestiunii: lipsa sufocantă şi sinucigaşă a banilor. Dacă această condiţie ar fi fost îndeplinită, atunci puteam să strigăm la publicaţiile consacrate cum sunt** Teatrul azi **şi** Semnal Teatral **care apar destul de rar, nerespectând nici o logică de timp, simţire, informare etc. Şi prin ritmul lor de aparlţie, uşor anarhic, oferta de informaţii îşi pierde din actualitate, vitalitate şi chiar sens".** Să încercăm traducerea în limba română a frazelor de mai sus (fără a mai ţine seama de punctuaţia exotică a limbii din care traducem). La ce se referă **„din păcate"**? La ţintirea **„în fondul chestiunii"**? Asta şi-ar dori orice ţintaş. Sintagma **„critica de-a dreptul ucigătoare"** vizează fără echivoc ţinta, adică **„lipsa banilor".** E cel puţin ciudat **să** critici ucigător... lipsa banilor. Cu atât mai mult cu cât în original este o **„critică care"** autoarea o aduce, şi nu o critică **pe care** ar aduce-o. Această critică ucigătoare nu e **„adusă în atenţia"** cititorilor, ci în atenţia **„virtualilor cititori".** Spre nenorocul ei, critica a nimerit în atenţia cititorilor **de fapt**, şi nu **virtuali**... Unde ţinteşte critica ucigaşă? În **„lipsa sufocantă şi sinucigaşă a banilor".** Sufocantă, da, dar de unde până unde **„sinucigaşă"**? Cine se sinucide? Lipsa?

Să mergem mai departe cu încercarea de traducere a citatului. După ce a ţintit în fondul chestiunii („lipsa sufocantă şi sinucigaşă a banilor"), autoarea prinde aripi: **„Dacă această condiţie ar fi fost îndeplinită..."** (care condiţie? a lipsei banilor?), puteam **„să strigăm la publicaţiile consacrate".** Cum reacţionează „publicaţiile consacrate" când **se strigă** la ele? Se sperie? Se amuză? Dacă e să ne luăm după ceea ce le strigă autoarea de proză critică fără să ştie, şi una, şi alta. **Teatrul azi** şi **Semnal teatral** apar **„destul de rar".** Adică lunar sau bimestrial – spre deosebire de publicaţia în paginile căreia se răsfaţă săptămânal autoarea în chestiune şi care apare destul de des, ba chiar, dacă ţinem seama de contribuţiile ei copioase, **prea** des. Ce se întâmplă cu publicaţiile care apar destul de rar? Ele nu respectă **„nici o logică de timp, simţire, informare etc."** După opinia celei ce a emis această aristotelică aserţiune, o publicaţie care apare „destul de rar" nu respectă nici o logică de timp. Dacă singura „logică de timp" (încă neomologată de **alţi** logicieni!) e cea săptămânală, aşa o fi. Dar ce treabă are apariţia „destul de rară" cu **„logica de simţire"** (altă propunere de meditaţie pentru logicieni) şi cu **„logica de informare"** (vezi paranteza precedentă)? Nu poţi avea „logică de simţire" sau „logică de informare" decât o dată pe săptămână? Frecvenţa, domnişoară, nu justifică eroarea de informaţie, după cum hărnicia nu scuză mediocritatea.

Ce mai aflăm? Că, din cauza ritmului de apariţie **„uşor anarhic"** al revistelor menţionate, **„oferta de informaţii îşi poate pierde din actualitate, vitalitate şi chiar sens".** Din exprimarea uşor anarhică a gazetăriţei rezultă că, deşi pare a fi luat cunoştinţă de specificul revistelor la care se referă, ea crede în continuare că are a face cu nişte foi de informaţii gen „teatrul din... pregăteşte o premieră cu..." sau „marele actor X ne-a declarat că...". Învăţată să scrie notiţe pline de actualitate, vitalitate şi sens, în care sensul trebuie uneori îndelung căutat, autoarea e obsedată de lipsuri sinucigaşe şi pierderi de sens, crezând că este datoria ei să le vadă peste tot (cu o singură excepţie!) şi să le aducă la rampă. Dacă nu s-ar simţi atât de încărcată de răspundere pentru soarta „publicaţiilor consacrate" nu s-ar fi repezit, în răspunsul la întrebarea imediat următoare, să declare cu avânt: **„Tinerii critici** (...) **trebuie să înlăture orice prejudecată, sfială sau supuşenie** (...) **şi să atace".** Ar fi de completat lozinca de mai sus în felul următor: **trebuie să înlăture orice prejudecată, sfială sau supuşenie... în faţa logicii, gramaticii, culturii şi chiar a sensului şi să atace.**

În 1989 am cucerit – printre altele – şi **libertatea cuvântului,** libertate de care uzăm şi abuzăm. N-a venit, oare, timpul să cucerim şi **responsabilitatea cuvântului**?

■ **Teatrul azi**

P.S. Întrucât unei alte participante la anchetă i se pare că revista noastră **„nu promovează suficient tinerii critici"**, ne simţim obligaţi să-i răspundem că revista noastră îi promovează **suficient** pe tinerii critici. Exemple de „promovare": Sebastian Vlad Popa (premiul UNITER pentru critică, 1994), Marina Constantinescu, Anca Platcu, Mihai Claudiu Cristea, Adina Bardaş, Iulian Băicuş, Aziza Bodea, Tamara Susoi, Cipriana Petre, Stracula Attila, Andreea Cotorceanu, Ramona Mitrică, Olivia Şireanu, Corina Constantinescu, Marinela Ţepuş, Mădălina Tulinescu, Anca Maria Rusu, Clara Mărgineanu, Sabin Popescu. Dacă totuşi nu e suficient, suntem gata să-i promovăm şi pe alţii. Cu condiţia să vrea şi ei.

CERASELA IOSIFESCU:
„De prea multe ori nu valoarea contează“

S-a născut pe 7 octombrie 1966. A absolvit A.T.F. în 1991, la clasa prof. Sanda Manu. În spectacolul de absolvire, Cei din urmă *de Maxim Gorki (regia: Sanda Manu), a interpretat rolul Liubov. Acum este actriță la Teatrul „Nottara“, unde a fost distribuită în spectacolele* Regele moare *de Eugen Ionescu (regia: Dominic Dembinski),* Nora *de Ibsen (regia: Mircea Cornișteanu), aici deținând rolul titular,* Puricele *de Feydeau (regia: Horațiu Mălăele),* Avarul *de Molière,* Revizorul *de Gogol,* Laurii doctorului Schultz *de Jean Noel Fenwick (toate, în regia lui Mircea Cornișteanu).*

Cerasela Iosifescu este construită din firesc și dezinvoltură. Are un umor spontan și cuceritor și parcă privește mereu senin și prelung spre steaua norocoasă sub semnul căreia s-a născut.

❑ **Trăiești într-o lume a hazardului sau într-una aflată sub semnul destinului?**

■ Într-o lume aflată sub semnul hazardat al destinului, ca tot omul!

❑ **Cum ai rezolvat conflictul atunci când ți s-a întâmplat să te certi cu tine?**

■ N-aș putea spune că sunt în relații prea grozave cu mine. Însă nu ne-am certat nici „atunci“, nu ne certăm nici acum. Dacă m-aș băga prea mult în seamă, nu mi-ar fi ușor.

❑ **Cum ești când ești foarte rea?**

■ Extrem de rea.

❑ **Te deprimă o sală de teatru pustie?**

■ Numai atunci când e spectacol. Altfel îmi place la nebunie, mai ales dimineața, înainte de repetiție, când îți țiuie urechile de liniște; mă simt ca-ntr-o biserică.

❑ **Ai devenit actriță a Teatrului „Nottara“. Ți se pare că aici îți era locul?**

■ Nu știu alții cum sunt, dar eu cred că aici mi-e locul pentru că prin alte teatre n-am prea fost. Peste vreo zece ani poate o să-ți dau mai multe amănunte. În orice caz, am motive să cred că aici mi-e cel mai bine.

❑ **Cum este atmosfera în Teatrul „Nottara“? Cum ar trebui să fie atmosfera ideală?**

■ Asta îmi sună a indiscreție. Enoriașii nu au acces la altar, doar preotul știe ce se întâmplă acolo. Cam așa e și în teatru. Nu e important ce se întâmplă în spatele porților împărătești, ci cum slujește apostolul.

❑ **Cine crezi că stabilește valoarea unui spectacol, publicul sau critica de specialitate?**

■ Există succes de public și succes de critică. Când cele două elemente se îmbină, toată lumea e fericită și valoarea spectacolului e incontestabilă. Când publicul și critica nu se pun de acord, lucrurile sunt discutabile. Pentru mine publicul contează în primul rând, dar aș fi ipocrită să afirm că nu-mi pasă când nu primesc aprecieri critice favorabile.

❑ **Te poți simți apropiată de un personaj ca de o ființă vie?**

■ Dacă mi-ai fi pus această întrebare într-un interviu pentru televiziune, dacă aș fi fost văzută adică, aș fi făcut tot felul de grimase. În scris mi-e mai greu; grimasele se duc, pe când ce e scris rămâne. Deci: nu știu ce să-ți răspund. Până la următorul interviu pentru revista „Teatrul azi“, sper să mă lămuresc.

❑ **Ce relație ai stabilit cu personajul Marie Curie în momentul primei lecturi a textului? Dar ulterior?**

■ A rămas să ne reîntâlnim la a doua lectură. La a doua lectură am căzut de acord să ne mai vedem, să ne împrietenim, să aflu câte ceva despre personalitatea ei și ea despre a mea. După mai multe „rendez-vous“-uri am ajuns la un compromis: ea să se mulțumească cu cele două premii Nobel și să nu aspire la unul UNITER, iar eu să-mi văd de treabă, asigurând-o că cel puțin nu am s-o fac de râs.

❑ **Ce te-a durut cel mai mult din tot ce ai citit și observat în lumea teatrului?**

■ Faptul că de prea multe ori nu valoarea contează. Sunt tot felul de alte criterii, mai puțin demne de luat în seamă, dar care funcționează.

❑ **Cum a fost când ai avut primul succes în carieră?**

■ M-am simțit destul de bine. O dată cu Maria Antonovna din **Revizorul** – căci despre asta este vorba –, am început să cresc în ochii mei.

❑ **Ce rămâne în sufletul actorului în clipa când, după un mare succes, cortina cade, iar aplauzele nu se mai aud?**

■ În sufletul actorului, în general, nu știu. În al meu e o ușoară melancolie, care seamănă cu senzația pe care ți-o lasă o țigară fumată pe stomacul gol.

❑ **Viața personală poate influența evoluția profesională a unui actor?**

■ Viața personală influențează orice activitate. Nu știu să existe persoane fără viață personală. Mulți cred că actorul nu e marcat de viața sa intimă. Asta e una dintre cele 8 473 de neghiobii vehiculate de unii „slujitori“ mai puțin fideli acestei... ocupații (nu-mi place cum sună „meserie“). Ca să nu ai griji, probleme personale ar trebui să fii de piatră, or cine e de piatră nu poate fi actor. Eu am zile negre care mă fac mai puternică pe scenă și tot eu am alte zile negre în care, vorba românului, „poți să-mi fluturi și-un tramvai“. Cât privește mult mai puținele zile fericite, datele problemei rămân aceleași.

❑ **Care consideri că au fost cele mai reprezentative întâlniri ale tale din lumea teatrului, vorbind despre colaborările cu colegii actori și regizori?**

■ În spectacolele **Nora** și **Avarul** l-am avut partener pe George Constantin. Nu cred că poate exista o întâlnire mai importantă pentru mine decât aceasta. Teatrul „Nottara“ are și alți actori, foarte importanți, alături de care am jucat sau sper să joc. Cele mai importante roluri – Nora, Maria Antonovna, Marie Curie – le-am avut în spectacolele puse de Mircea Cornișteanu.

❑ **Ce crezi despre prietenie? Dar despre iubire?**

■ Cred că în loc să vorbești despre ele, e mai bine să le cauți. Și cel mai bine e să le găsești...

iunie 1996

CLARA MĂRGINEANU

Cerasela Iosifescu în rolul titular din Nora **de Ibsen la „Nottara“, alături de George Constantin (regia: Mircea Cornișteanu)**

PROSCENIUM

Casa de presă și editură Cronica

Măștile absurdului

Există, în teatrul lui Constantin Popa*, nu doar un etaj de semnificații. Având o bună știință a înnădirii (și destrămării) relației dramatice dintre un bărbat și o femeie, dintre un soț și o soție, scriitorul ne prezintă în **Calul verde** un cuplu într-o situație de criză. Plictisul a erodat, insidios, convietuirea celor doi. Se întâmplă... Cu ostenelile împâclite în rutină ale robotelii lui de funcționar, ce avânturi să-i mai ceri domnului Popescu? „Corect ca un principiu", înfundându-se în teancuri de hârtoage, este oare numitul Ilie doar un slujbaș muncit, devorat de ambiții? Ce se ascunde îndărătul acestei încrâncenări? Terfeloage peste terfeloage, dar nu tu o tresărire de bucurie, nici măcar un palpit de suferință – numai dezgust. Și o crescândă amăgire de sine. Prins în rotițele unui mecanism implacabil, uniformizator, amploiatul de la asigurări sociale s-a birocratizat până la autoanulare, conformistul care zăcea într-însul ieșind fatalmente la suprafață. Căutând să se sustragă unui climat irespirabil, insul și-a denaturat ființa și în el instinctul vieții e pe cale să se stingă.

E, într-adevăr, un fel de moarte... O alunecare lentă în nonsens, în vacuitate, într-un vid absorbant unde, cu eul împuținat, nu mai știi și nici un prea mai are importanță cine ești și cum te cheamă. Nu degeaba pidosnicului Popescu îi vine ideea să-și construiască un cavou. Nevroza lui, provocată de scurtcircuitările comunicării, de degradarea unor idealuri, de măcinișul cotidian, îl împinge să-și caute un refugiu. Soluția de care se cramponează îl ajută să uite, un timp, de neadevărul în care, ca într-o mlaștină, s-a împotmolit. Strânsoarea și injoncțiunile unui context vătămător generează, iată, și un asemenea marasm.

Totuși, Ilie Popescu nu se cantonează în obsesiile lui funerare. Ca într-o piesă de Albee, el va corcoli curând o nouă fantasmă, obligându-și consoarta la aceeași gesticulație mimetică, exercițiu și întristător, și derizoriu al înșelării (și pierderii) de sine. I s-a năzărit introvertitului să priponească într-un colț al odăii... un cal verde. Să-i dea ovăz, să-l țesale, mă rog, să-și satisfacă toate capriciile acestei scrânteli. Dar e, pur și simplu, o scrânteală? Nu asistăm aici – conotația politică fiind transparent încifrată – la secvențele unui proces de alienare?

Reperele sunt dereglate în sistemul coercitiv din care „eroii" au încercat să fugă. Vrând să păsească în ținutul ademenitor al lumii aievea, Popeștii vor fi înghițiți de un sorb perfid, acela al tragicei iluzii. Victime ale unei halucinații care nu face decât să își schimbe semnul, ei se aruncă de pe un parapet într-o apă... care nu există. Un salt în himeră, adică în neant, pecetluind niște sărmane vieți care, pierzându-și înțelesurile, și-au prăpădit și rostul.

În **Regulamentul de bloc**, același joc de planuri, cu acea glisare a firesculului în absurd care e una dintre iscusințele de tehnică dramatică ale lui Constantin Popa. În cotloanele diurnului pândesc, beckettian (filiație la care autorul ține), umbre amenințătoare, sub anodinul părelnic sălășluiește neobișnuitul, realul filtrându-se în alegoric. Strategia aparte pe care dramaturgul o aplică este aceea că întâmplările, mărunte dar cu tâlc, ce se petrec nu dau în vileag chiar de la început, de la primele replici, distorsiunea universului palpabil. Se alunecă în fantasmagoric printr-o lentă acumulare de semne stranii.

Cortina, în piesa pe care o supunem analizei, se ridică pe un moment de exuberanță. Glume, râsete, dar și câte o ironică înțepătură care îl avertizează pe spectator (și pe cititor deopotrivă) că lucrurile nu stau de fapt așa cum par. Câte o încordare subită și fără justificare imediată, încruntările tot mai dese te pun pe gânduri. Dacă le treci cu vederea, nu ai decât să iei de bună agitația cu iz festiv. Nimeni, dintre cei ai casei, nu se îndoiește că profesorul va fi ales rector – și asta, bineînțeles, se cere sărbătorit cum se cuvine. Dar, neplăcută surpriză, socotelile de acasă nu se potrivesc cu cele de la Universitate. Sărbătorirea se suspendă, întrucât, de ce, de nece, ungerea ca rector a lui Mihai nu s-a produs.

Este vestea care declanșează criza. (Crizele, în piesele lui Constantin Popa, nu au nimic artificios, ele fiind pregătite prin gradate tensionări ale subtextului.) Armonia ce părea să domnească se fisurează văzând cu ochii, lăsând locul unor stări conflictuale care mocneau de mult. Și, dintr-un reproș în altul, dintr-o simplă maliție într-un nestăpânit acces de nervi, mai cade o mască, mai iese la iveală o turpitudine. Mai ales tânărul Alex – avatar al **rebelului** în tipologia pe care tinde să o configureze acest teatru – își manifestă dezamăgirea, încolțindu-l cu învinuiri pe vanitosul șef de familie. Omul în care crezuse, cu nevoia de modele a adolescenței, nu-i decât un ghem de ipocrizii, lașități, prejudecăți. În intervențiile abrupte ale „ereticului" în blugi e și indignare, și amărăciune. Exploziile lui verbale mărturisesc o sfâșiere adâncă, de unde stă să izbucnească un strigăt de deznădejde.

Problematica etico-politică pe care Constantin Popa o abordează se constituie, de altfel, într-un atu cert al acestei dramaturgii, în a cărei structură de rezistență intră, de bună-seamă, și dimensiunea parabolică. Cu o construcție sigură, în care se vădește competența de om al scenei, **Regulamentul de bloc** prinde relief și prin nervul și fluența replicii, de o reconfortantă alură bărbătească. Ar mai trebui poate adăugat că așa cum în **Calul verde** dialogul, păstrându-și aplombul, nu evită cu totul un anume ifos, exprimând deliciul, de o simpatică pedanterie, al filosofării, întâlnim și dincoace, pe alocuri, gustul, solemn, pentru sentențios. Dar nu-i mai puțin adevărat că autorului nu-i lipsește vocația pentru enunțul aforistic.

Dacă, mizând pe iradierea în spectrul politic a textelor sale, Constantin Popa ar fi înclinat să-și renege una din temele recurente, aceea a cuplului în impas, m-aș feri să alunec în acest exclusivism care sărăcește oferta. Părerea pe care o susțin este că în primele sale scrieri funcționează (cel puțin) două lungimi de undă, că există, comunicând unul cu altul, două paliere, două registre – unul captând pulsații dintr-un orizont existențial, altul, activ în diapazonul contestării politice. Să vedem, cu îngăduința dumneavoastră, cui dă dreptate **Mașina de vânt**. După o „uvertură" în tonuri prețios-poematice (pe

➥

CARTEA DE TEATRU

* Constantin Popa: „Teatru", Casa de editură Cronica, Iași, 1996.

parcurs mai pâlpâie inflexiuni de lirism oarecum artificios), sugerând un eteric ceremonial al iubirii, suntem conduşi, printr-o suită de replici zvâcnite, surescitate în intimitatea unei căsnicii intrate, ireversibil, în derivă. Umbre grele atârnă prin toate ungherele, platitudinea se întinde ca o mâzgă peste zone sortite emoţiilor inefabile, faza crepusculară a acestei convieţuiri consumându-se în chinuitoare, extenuante pendulări între arţagul regretabil şi replierile de, culpabilă, (auto)amăgire. Dacă femeia (în speţă, nevasta) este, prin definiţie genetică, inerţială, frustrarea gravă o resimte bărbatul, ale cărui fervori riscă să sucombe în ritmurile invariabile. Or, firea lui avidă de exces îl hărăzeşte trăirilor ardente, într-o glorie de efuziuni, extaze, înfiorări.

Ca să se regăsească, să uite de timpul care nu iartă, El se avântă în voluptatea dătătoare de sens a unei iubiri mântuitoare. Până şi pătimirea, „speranţa fără speranţă", e, în această febră a trăirii, un privilegiu, pentru că înseamnă, în fond, o intensificare a omenescului. Înseamnă viaţă... Şi, deplasând accentele în celălalt registru, poate să însemne o eliberare de supliciul normelor impuse şi de alte asfixiante constrângeri. Numai că, în anormalitatea ai cărei captivi sunt şi El şi Ea, libertatea e drastic îngrădită şi expansiunea sufletească însăşi este tratată de orwelliana, tentaculara instanţă care controlează totul, ca o infracţiune. Oricând poate fi manevrat un „grup de oameni ai muncii" care, cu o rinoceristică mânie, să osândească abaterea de la morală şi atentatul la „tihnă, echilibru, linişte". Liniştea castratoare a unei societăţi ţinute în chingi.

Încă un revoltat în dramaturgia lui Constantin Popa: Octav, din **Cavou bar**. Unul din tinerii care, la (ceea ce ei credeau că e) Revoluţie, au ieşit nepăsători, nesăbuiţi, superbi, în stradă, înfruntând gloanţele vidia, tancurile sumbre, toată urgia forţelor de represiune. „Vom muri, dar vom fi liberi!", „Nu plecăm acasă, morţii nu ne lasă!", scandau, răvăşitor, frumoşii nebuni ai acelui însângerat Decembrie. Îi transfigura speranţa că jertfa lor va aduce, după lungul răstimp al dictaturii, o schimbare de esenţă, un puls regenerator. Iluzia scânteia, orbitor, la apogeu. Prea curând, această iluzie a început să se întunece. Specialiştii în diversiuni s-au priceput să infesteze Golania cu tot soiul de „curve, bătăuşi, toxicomani", prostimea a fost lesne păcălită cu ieftine momeli şi alte tertipuri, mafioţii post-decembrişti, emanaţi din vechile structuri, speculând spaimele obscure (îndelung cultivate), inerţiile de percepţie ale masei ignare.

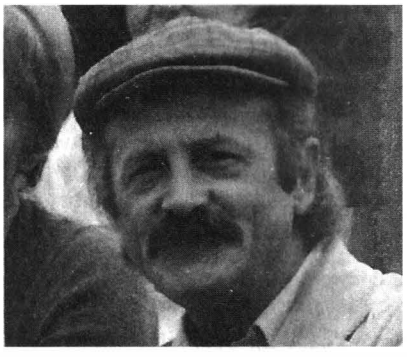
Cu vehemenţa şi clamorile lui, Octav e vocea noastră, a celor exasperaţi, a celor descurajaţi, a celor obosiţi de spectacolul ignoranţei, pe de o parte, al imposturii neruşinate, pe de alta. Intoleranţa lui erupe dintr-o exigenţă ale cărei cote urcă spre absolut. Marea lehamite care îl cuprinde e încărcată de toate drojdiile unei dezamăgiri de nelecuit. Ar vrea, ah, cât ar vrea să-şi zgâlţâie semenii cu duh somnolent, să-i deştepte din confuzie şi moleşeală. Dar zbaterile lui sunt în deşert. Cine să-l înţeleagă? Licheaua, mediocrul, duduia hormonală? "Omul nou", multiplicat în puzderia de exemplare? În această „bramburească" dibaci întreţinută, şarlatanii se chivernisesc pe rupte, se încotroţopenesc, îşi fac mendrele fără să le pese. Nu rareori, cu binecuvântarea onctuoasă a unor clerici care nu şi-au mărturisit toate păcatele. Demagogie, corupţie, nevoi.

Nu-i de mirare că elanurile lui Octav – eroul pur, intransigent, himeric – se frâng. În confruntare cu energiile maligne, proliferante, idealistul îşi pierde la un moment dat forţa de a spera. Interogaţiile lui (despre adevărul şi minciuna în care trăim, despre legitimitatea prezenţei printre noi a strigoilor din trecutul nefast, şi încă, şi încă) se izbesc de un zid de indiferenţă, visurile lui, luate de unii în răspăr, par celor încuiaţi şi celor neîncrezători simple aiurări. Într-o lume anapoda – variantă neserioasă a absurdului –, el, integrul, ajunge să fie socotit un bezmetic. Încât, vine vremea când dezesperatul Octav, îngreţoşat de vicleimul atâtor rele, schimbă **drama** cu o **farsă**, deschizând un „cavou bar", tocmai bun pentru morţii vii care nu şi-au dorit vreodată la viaţa lor barem un cal verde. Cu somaţiile, cu neliniştea şi neîmpăcările ei, cu acea patetică implicare ce colorează îndeobşte rostirea dramaturgului, piesa (în al cărei final are loc, după cum era de aşteptat, un suicid) respiră un pesimism menit să zgândărească, să incite la un examen de conştiinţă.

Dacă montările de până acum au pus în lumină, în lumina rampei, virtuţile scenice ale textelor dramatice ale lui Constantin Popa, e de nădăjduit că o dată cu înmănuncherea în volum ele vor primi şi acolada consacrării literare la care, înfrigurat, aspiră.

FLORIN FAIFER

IN MEMORIAM



DIMITRIE ROMAN

„Uite, eu plec mâine cu ai noştri la Veneţia, într-un turneu, şi, când mă întorc, vă scriu şi vouă, dacă vreţi, cum a fost." Aceste cuvinte, care îmi răsună încă în urechi, mi le spunea la telefon – sunt doar puţine luni de-atunci – Dimitrie Roman, Mitică Roman, cum îi ziceam cu toţii. Articolul promis nu a venit, nici nu va mai veni vreodată. În locul lui Mitică, de la Veneţia a sosit vestea incredibilă a dispariţiei lui...

A fost dramaturg – i s-au jucat câteva piese –, fără să facă vreodată prea mare caz de asta, fără să rostească vreodată acel emfatic şi caraghios „noi, scriitorii...". A fost cronicar dramatic – activ, pasionat, capabil să discearnă valoarea adevărată de aparenţele pompoase –, dar nu l-am auzit niciodată vorbind despre „noi, criticii...". Pentru Mitică, „noi" a însemnat întotdeauna, cu exemplară modestie, „noi, secretarii literari...". Fiindcă Mitică Roman a fost, de când îl ţin eu minte, şi, probabil, mult dinainte, secretar literar la Teatrul Dramatic din Braşov. A muncit aici, temeinic şi competent, şi atunci când teatrul braşovean era printre cele mai importante din ţară, şi atunci când, în „tranziţie", şi-a mai pierdut, ca şi alte ansambluri, busola. I-a sprijinit, onest şi loial, pe toţi cei ce au ocupat fotoliul conducerii, fără să încerce a se instala el însuşi acolo, chiar când locul rămăsese liber, chiar când multă lume, gândindu-se la teatrul din Braşov, pronunţa automat „Mitică Roman". Nu şi-a impus propriile piese în repertoriu, nu şi-a favorizat prietenii, nu şi-a creat „relaţii utile". O dată cu el a dispărut unul dintre reprezentanţii – şi cât de puţini au mai rămas! – instituţiei secretariatului literar de „şcoală veche", presupunând muncă tenace, migăloasă şi aproape anonimă, dar indispensabilă străluciri ori, măcar, existenţei normale a unui teatru. Şi, o dată cu el, „Teatrul azi" a pierdut un colaborator harnic şi serios, care se interesa mereu dacă am primit „materialul", dacă şi când apare revista, fără să întrebe niciodată dacă şi când îşi va primi onorariul...

Mi-e greu să cred că Mitică Roman nu va mai telefona de la Braşov ca să-mi spună că ne trimite o cronică la cutare spectacol. Nu mi-e greu, în schimb, să mi-l închipui urmărind atent, cu entuziasmul sau, cine ştie, cu iritarea politicoasă ce i le ştiam, vreo reprezentaţie dată de îngerii printre care, cu siguranţă, Mitică locuieşte acum.

ALICE GEORGESCU

Duelul (2)

– Întâlnirile mele cu „Don Camilo“ –

Vreme vine... vreme trece... (mai de mult m-am hotărît să nu mai pun ghilimele când îl citez pe Eminescu. E atât de al nostru, sau, mai bine spus, atât de puţin am „fi“ fără el, încât singura noastră şansă e să fim... egali... una cu el!) Dar până să treacă cei 15 ani până la prima mea întâlnire, dintre cele două avute, cu **Danton,** să nu pierdem vremea şi să mai copiem, aidoma călugărilor de prin scriptoriile mănăstirilor iezuite, câteva linii spre dumirirea pricinii.

Astfel, Ovidiu Ghidirmic, în lucrarea sa „Camil Petrescu sau patosul luciditătii“, apărută în 1975 la Editura „Scrisul românesc“ din Craiova, pornind de la aserţiunea lui Garabet Ibrăileanu cum că „Ideile îmbătrânesc şi mor“, se lasă în voia gândului şi constată că „Ceea ce rămâne esenţial este suflul vital ce le animă (e vorba în continuare de idei, firește.). Curios fenomen:

foto: Ileana Muncaciu

Mircea Albulescu şi Florin Piersic în Danton **de Camil Petrescu la Naţionalul bucureştean (regia: Horea Popescu)**

unul dintre autorii care au fost învestiţi la noi, cel mai mult, cu titulaturi ca scriitor de idei, literatură de idei, teatru de idei etc., etc... – profund inadecvate, fiind tautologice (deoarece toată literatura, se înţelege, conţine, şi trebuie să conţină idei, dar nu în dauna concretului viu al vieţii), a reacţionat, şi încă cu câtă înverşunare!, contra aşa-zisei **literaturi de idei“**. Şi, firește, imediat O.G. citează din articolul lui Camil Petrescu „Teatrul de idei“, apărut în „Rampa“ – anul XVI, nr. 3965 din 9 aprilie 1931.

„**Teatrul nu este şi nu poate fi altceva decât o întâmplare cu oameni.** Orice operă care s-a abătut de la acest principiu a fost sortită pieirii. Teatrul de idei este o nesfârşită confuzie. **Ideile trec, oamenii rămân.** Întâmplările cu idei împărtăşesc soarta ideilor. Toate se decolorează, se demolează. Unele într-o mie de ani. altele într-un veac, altele într-un an. Ceea ce se învechește mai curând este tocmai ce părea mai izbitor. **Suprafaţa pretenţioasă!“.**

Desigur, totul este o trecere, dar poate că teatrul, între celelalte surate ale sale într-ale artei, este cel mai aproape de om în truda sa de a converti faptul de viaţă de la trecere la petrecere – gând mult drag lui Constantin Noica.

Dar atunci o întrebare vine singură pe buze şi îşi cere dreptul să se rostească în mod neliniştitor pentru conştiinţa estetică a fiecărui truditor într-ale teatrului: **care este esenţa teatrului?** Joseph Gregor, la începutul monumentalei sale lucrări „Istoria teatrului universal“, punându-şi această întrebare preliminară îşi dă seama că nici măcar nu are nădejdea să-şi răspundă, deoarece teatrul este un fenomen mai mult social, un **Kollektivum** (şi dacă-mi este îngăduit, consider teatrul a doua îndeletnicire colectivă omenească, după vânătoare) deci, un Kollektivum, care implică o impresionantă construcţie (nu neapărat materială).

La rândul său, Camil Petrescu încearcă să acopere această noţiune pornind de la un adevăr de bun-simţ care îi îngăduie să afirme că:

„Teatrul, de la originile sale îndepărtate, mitice, de cult, de act sacramental, exercitat în cadrul serbărilor eleusinice şi dionisiace, este cu predilecţie arta maselor, că se adresează în consecinţă publicului celui mai larg, că se înscrie în categoria «genului spectacol» (...), o exhibiţie organizată, al cărei obiect este o întâmplare reprodusă în faţa unei mulţimi anume adunată“.

În „Modalitatea estetică a teatrului“, autorul delimitează cele două tendinţe istorice care caracterizează reprezentaţia dramatică, şi anume:

„Astfel am văzut că de la originea probabilă a teatrului, atât cât e cunoscut, se perpetuează două moduri de a fi, istorice. Unul este **reprezentarea unui text**, altul este **liberul exerciţiu teatral al omului-actor**, atât cât îi îngăduie mijloacele fizice şi intelectuale cu care e înzestrat şi cât îl duc tendinţele lui fundamentale; în primul caz accentul cade pe o creştere intelectuală, de substanţialitate, atenţia fiind îndreptată asupra frumuseţii textului pe care actorul îl debitează, îl recită, sau, după cum remarca Kjerbull-Petersen, cel mult îl declamă impersonal. În cel de al doilea caz, de cealaltă parte, e măscăriciul, evoluând în zonele inferioare ale societăţii, răzbind până sus, când farmecul personal e completat de frumuseţe fizică, muzică, duh şi vedere satirică“.

Mă bate gândul, prin toate colţurile minţii mele, să propun celor două camere ale Parlamentului nostru să scoată o lege privitoare la **Primatul textului**, reluând experienţa legiferată încă din antichitate, când, printr-un decret propus de oratorul Licurg şi votat în unanimitate, se ridicau, pentru merite cu totul excepţionale, statui de aramă primilor trei mari poeţi tragici ai omenirii – Eschil, Sofocle, Euripide – şi se impunea, în acelaşi text de lege, ca o copie după operele lor să fie depusă la arhivă, interzicând actorilor să se abată de la textul oficial. [Nu, că eu nu îndrăznesc să mă gândesc ce trebuie să fi fost la gura „actorilor“ dacă a trebuit să se recurgă la o asemenea... lege (mă rog!).]

Cel de al doilea caz – partea cealaltă –, a doua tendinţă fundamentală observabilă, de-a lungul timpului, în reprezentaţia dramatică, este **liberul exerciţiu al omului-actor**, culminând cu adevărata prioritate a actorului şi dând frâu liber exhibiţiei.

Dacă neglijăm **commedia dell'arte**, putem fixa momentul fenomenologic – denumit, de altfel, **producţia actorului** – după anul 1671, o dată cu apariţia actorului englez Garrick, acela care a dat la iveală măreţia textelor lui Shakespeare, datorită capacităţilor sale intelectuale şi intuiţiei sale cu totul ieşite din comun. Cu Garrick, creşte virtuozitatea omului-actor care, prin arta sa, prin alegerea cu adevărat istorică de „a fi“ pe scenă (şi nu de „a face“ cele câteva momente de succes, ştiute pe dinafară şi de public, şi de oricare cabotin), izbuteşte să dea relevanţă sensurilor operei dramatice.

MĂRTURISIRI

Publicul aude textul, dar pleacă de la teatru cu sensurile majore imprimate de omul-actor.

Arta actorului a străbătut o cale deosebit de grea, dar şi fabulos de interesantă, de la sfârşitul secolului al XVII-lea, ca să ajungă în pragul celui de-al XXI-lea o îndeletnicire artistică creatoare, precumpănitor intelectuală, cu toate atributele care se impun şi îşi cer dreptul la viaţă, nu numai la... replică!

Pentru mine, un text, fie el oricât de celebru, îşi pierde valoarea în absenţa unui gând cu adevărat creator despre spectacol şi, firește, despre rol.

Spectacolul de teatru nu trebuie confundat cu textul dramatic.

Altminteri... înapoi la lectură, spectatorule!

Înapoi la propriile tale gânduri despre text!

Trăiască viaţa tihnită de cititor!

Doar curioşii şi generoşii se pot metamorfoza în spectatori activi.

Restul să rămână... lectori satisfăcuţi pe deplin de propria lor lectură, de propria lor viziune, de propria lor... interpretare. Ar fi inutil şi chiar imoral să le mai amintesc de **arta scenică** (după denumirea lui C. Hagemann), de teatrul integral care se impune prin colaborarea tuturor factorilor într-o sinteză excelent orchestrată, permiţând evidenţierea solo-urilor de mare virtuozitate (atenţie!, nu numai ale actorilor!), oferind în ultimă instanţă publicului gestul splendid şi superb-risipitor al unei arte atât de complexe cum este o reprezentaţie de teatru.

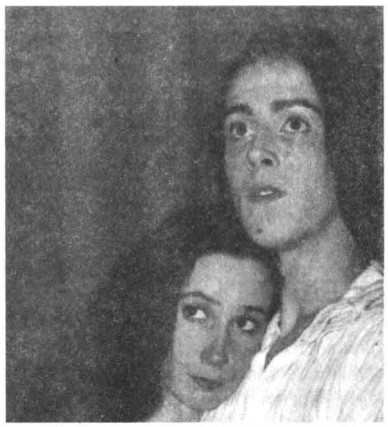
Dar pentru asta este imperios necesar ca publicul, cealaltă jumătate care formează, împreună cu spectacolul, o „Seară de teatru", să fie la fel de interesat, de inteligent, de talentat. Numai această echivalenţă poate facilita transferul de energie între scenă şi sală şi invers, această traversare a sufletului, peste rampă, în ambele sensuri, conferind serii de teatru valoarea sa deosebită, inefabilul care ne face să revenim şi să îndemnăm şi pe alţii să vină la teatru şi să guste din acest elixir minunat şi tămăduitor.

Da, tămăduitor, pentru că eu cred în thaliaterapie!

MIRCEA ALBULESCU

DUBLU DEBUT

Tinerii discută absolut orice



La cei 22 de ani împliniţi pe 12 ianuarie, proaspăt absolvent al ATF, clasa prof. Olga Tudorache – Adrian Pintea, George Călin are deja o anume reputaţie, creată de rolul Romeo din **Romeo şi Julieta** *de Shakespeare. Graţie tinerei regizoare Beatrice Bleonţ, George, alături de Teodora Cîmpineanu (Julieta), a reuşit să aducă în Sala Mare a TNB multe perechi de îndrăgostiţi.*

❑ **Meseria de actor nu este tocmai uşoară. Ce te-a determinat să dai la ATF?**

■ Nu pot spune că a fost o întâmplare ci, mai degrabă, o scânteie de moment, un impuls. Nu mi-am planificat niciodată asta, nu m-am gândit să dau la ATF. Aveam cu totul alte gânduri. Mai ales că am făcut călărie, mă gândeam la cu totul altceva, la „Veterinară"; într-o vreme m-am şi pregătit pentru asta, pe urmă m-am gândit să dau la ANEFS, dar la ATF, niciodată, absolut niciodată. Şi după ce am luat Bac-ul, brusc am avut acest impuls şi m-am înscris la concurs la ATF. N-aveam încrâncenarea pe care o aveau probabil ceilalţi; acest lucru m-a şi avantajat. Când m-am dus să iau rezultatul, simţeam, cumva, că am intrat – era prea frumos ca să nu fie adevărat.

❑ **Cum te-ai înţeles cu Olga Tudorache şi Adrian Pintea?**

■ Foarte bine! Doamna Olga nu este o persoană dură, aşa cum pare la prima vedere; e aparent dură, dar e foarte sensibilă. În toată această perioadă a facultăţii n-am fost apropiat de ea, n-am format un cuplu ideal profesor-elev, dar am avut o relaţie foarte aparte, ne-am înţeles şi ne-am vorbit în altă zonă, nu cea imediată, ci una a simţirilor... Tot timpul a ştiut când să mă lase de capul meu, când să mă scuture, a avut întotdeauna grija asta. Cu Adrian Pintea am avut o relaţie mai directă, ca de la bărbat la bărbat; el mereu le spunea lucrurilor pe nume.

❑ **Rolul care ţi-a adus atâta succes a fost Romeo. Cum de-ai ajuns să-l joci?**

■ Eram în primul an de facultate, tocmai trecusem în al doilea semestru. Beatrice a venit la mine şi m-a întrebat dacă vreau să-l joc pe Romeo, deşi nu mă mai văzuse jucând. După un an, adică în '94, ne-am apucat de repetiţii.

❑ **Te-ai gândit că spectacolul va avea un asemenea succes?**

■ La început eram prea ameţit ca să mă pot gândi la asta, dar îmi dădeam seama că va avea un anumit gen de succes.

❑ **În ultimul timp, din ce în ce mai mulţi tineri umplu sălile teatrelor. Ce părere ai?**

■ Da, am observat, şi nu numai la **Romeo şi Julieta**. Am observat că, la majoritatea spectacolelor, publicul e tânăr. E perioada actorilor tineri, iar tinerii discută absolut orice, ei nu refuză, în comparaţie cu persoanele în vârstă, care, dacă vin şi nu le place ceea ce văd, a doua oară nu mai calcă acolo.

❑ **Ai un model de viaţă sau îţi doreşti ca tu să fii model?**

■ Aş vrea să fiu model pentru ceilalţi cum sunt toţi ceilalţi modele pentru mine. Dacă te referi la „dacă am un idol sau dacă aş vrea să devin eu idol", nu, aşa ceva nu cred că e posibil, cel puţin având în vedere cum mă simt şi cum mă dezvolt. Şi să m-ajute Dumnezeu în continuare să cresc aşa.

❑ **Ce şanse au tinerii care vor să dea la ATF?**

■ Şansa nu ţine de pregătirea lor; pot intra oameni care n-au nici o legătură cu meseria asta şi care nu vor face în viaţa lor teatru, numai pentru că au fost, într-un moment, văzuţi bine, sau pot să nu intre ani de zile oameni într-adevăr talentaţi – vezi exemplul Andei Călugăreanu. Asta depinde de inspiraţia fiecăruia şi de ochiul fiecărui profesor.

❑ **Având în vedere faptul că eşti doar la începutul carierei, cărui personaj ai vrea să-i dai viaţă?**

■ Niciodată nu m-am gândit, n-am avut această boală, să-mi aleg piesele sau personajul. Cel mai important e să iubeşti ceea ce ţi se dă. În legătură cu partenerul: teatrul este de fapt o provocare. Pot să joc cu cineva care să-mi fie foarte nesuferit şi rolul să-mi iasă extraordinar de bine.

ALINA BOITAN
Liceul „Spiru Haret"

CUM ARATĂ NOUA DRAMATURGIE EUROPEANĂ?

BONNER BIENNALE

O selecție a selecțiilor

Dacă fosta și viitoarea capitală a Germaniei unite (oare de ce nemții n-or fi zicând „Germania mare"?) se mândrește cu cel mai important festival de teatru din spațiul germanofon, Berliner Theatertreffen – Întâlnirile teatrale berlineze, actuala capitală are orgoliul de a găzdui, o dată la doi ani, una dintre cele mai importante reuniuni teatrale europene: Bonner Biennale – Bienala de la Bonn. Mai mult, acest festival, inițiat în 1992 și condus de Manfred Beilharz, directorul teatrului din Bonn, Tankred Dorst, dramaturgul de faimă internațională, și Iris Laufenberg, este, în felul său, unic pe continent. Căci, respectându-și genericul – „Piese noi din Europa" –, el invită nu atât **spectacolele**, cât **textele** pe care organizatorii le socotesc cele mai reprezentative pentru nivelul teatrului dintr-o țară sau alta. Firește, calitatea montărilor este un factor esențial în alegere, pentru că – asta e o lecție care în Occident se cunoaște bine și pe care ar trebui s-o învățăm și noi – dacă spectacolul e prost, degeaba e textul genial...

Dar, dacă în teorie lucrurile sunt cât se poate de clare, practica le complică, după obiceiul ei, cu obstinație, așa încât la Bonn am văzut nu numai texte și spectacole bune (problema genialității nu s-a pus, nici în cazul unora, nici în al celorlalte), ci și texte medii și spectacole mediocre. La reproșurile ce li s-au adus, organizatorii au răspuns că, oferta festivalului alcătuindu-se din propunerile făcute de către dramaturgii-selecționeri din diferitele țări, „nașii", cum li se zice, ea, oferta, reflectă în mare măsură gusturile și opțiunile acestora. E adevărat. Numai că, efectuând, la rândul lor, o „selecție din selecție", responsabilii Bienalei sunt cei ce decid, până la urmă, nivelul artistic al fiecărei ediții. Foarte ridicat în 1992 și 1994, el a fost afectat, cred, anul acesta de ambiția – ciudat de răspândită printre organizatorii de festivaluri – de a „colecționa" cât mai multe reprezentații. Astfel, la Bienală au fost invitate, între 6 și 16 iunie, douăzeci și șase de țări, unele „mari puteri" (Rusia, Franța, Marea Britanie, Spania, Germania însăși) figurând pe afiș cu câte două montări. Erau, **toate**, absolut indispensabile anvergurii festivalului? Nu, mai ales că, pe lângă spectacole, programul mai cuprindea și numeroase colocvii, mese rotunde, lecturi de piese etc., punând în fața celor dornici să-și formeze o imagine completă a Bienalei dificultăți de netrecut. Oricum, România nu a contribuit cu nimic la această „aglomerație", căci montarea recomandată pentru festival, **Patul lui Procust** după Camil Petrescu, dramatizarea și regia: Cătălina Buzoianu, n-a fost văzută de selecționeri, din cauza unor incidente, să le zic așa, tehnice, iar spectacolul arătat în loc de către Teatrul „Bulandra", **Casa evantai** de Marin Sorescu, regia: Theodor Cristian Popescu, nu a fost reținut. Rămâne să așteptăm ediția 1998, cu speranța că, până atunci, teatrele și regizorii noștri se vor hotărî să probeze numele bun pe care îl au în lume și prin montări cu piese românești contemporane. Altfel, nu vor vedea Bonn-ul. Și n-ar fi păcat?

Publicul și sălile

De fapt, sediul Bienalei (și al Teatrului din Bonn – Bonner Schauspiel) nu se află chiar în capitală, ci la Bad Godesberg, o mică localitate-satelit, în genul Snagovului; este cartierul rezidențial al Bonnului, unde se găsesc majoritatea reprezentanțelor diplomatice. Față de acum doi ani, Bad Godesberg s-a schimbat: multe dintre micile prăvălii au dispărut, în locul lor ivindu-se boutique-uri luxoase, numeroase firme sunt scrise în arabă, prețurile au crescut (notez, pentru uzul doamnelor, că am văzut, în vitrina unui magazin altfel normal, o pereche de sandale costând 690 DM). Uitându-te în jurul tău, pe stradă, descoperi imediat pricina schimbărilor: stoluri de arabi îmbrăcați în halate lungi, însoțiți de consoarte cărora nu li se zăresc, dintre vălurile ce le înfășoară, decât ochii și kilogramele de bijuterii. Petrodolarul guvernează tăcut lumea, chiar în cele mai temeinice democrații. (Nu-i vorbă, sunt și alte schimbări; **honni soit qui...** vede vreo legătură cu cele dinainte, dar: trenurile întârzie, iar în centrul localității am întâlnit, într-o seară avansată, un șobolan – da, da, în Germania! –, altminteri, vioi și bine hrănit.)

Dar nu asta contează, ci faptul că sala teatrului (în jur de 800 de locuri) este în permanență plină, la fel ca și celelalte cinci săli (patru dintre ele, la o distanță bunicică de sediu) unde se desfășoară spectacolele din festival. Și sunt astfel nu numai la reprezentațiile franțuzești sau englezești, ci și la cele aduse din Ungaria, Slovacia sau Lituania, dovadă că și dramaturgia acestor spații „exotice" îl interesează pe spectatorul occidental. Și nu e cazul să ne facem complexe în domeniu, căci multe dintre piesele românești pot concura, în condiții cel puțin de egalitate, cu acelea aduse la Bienală.

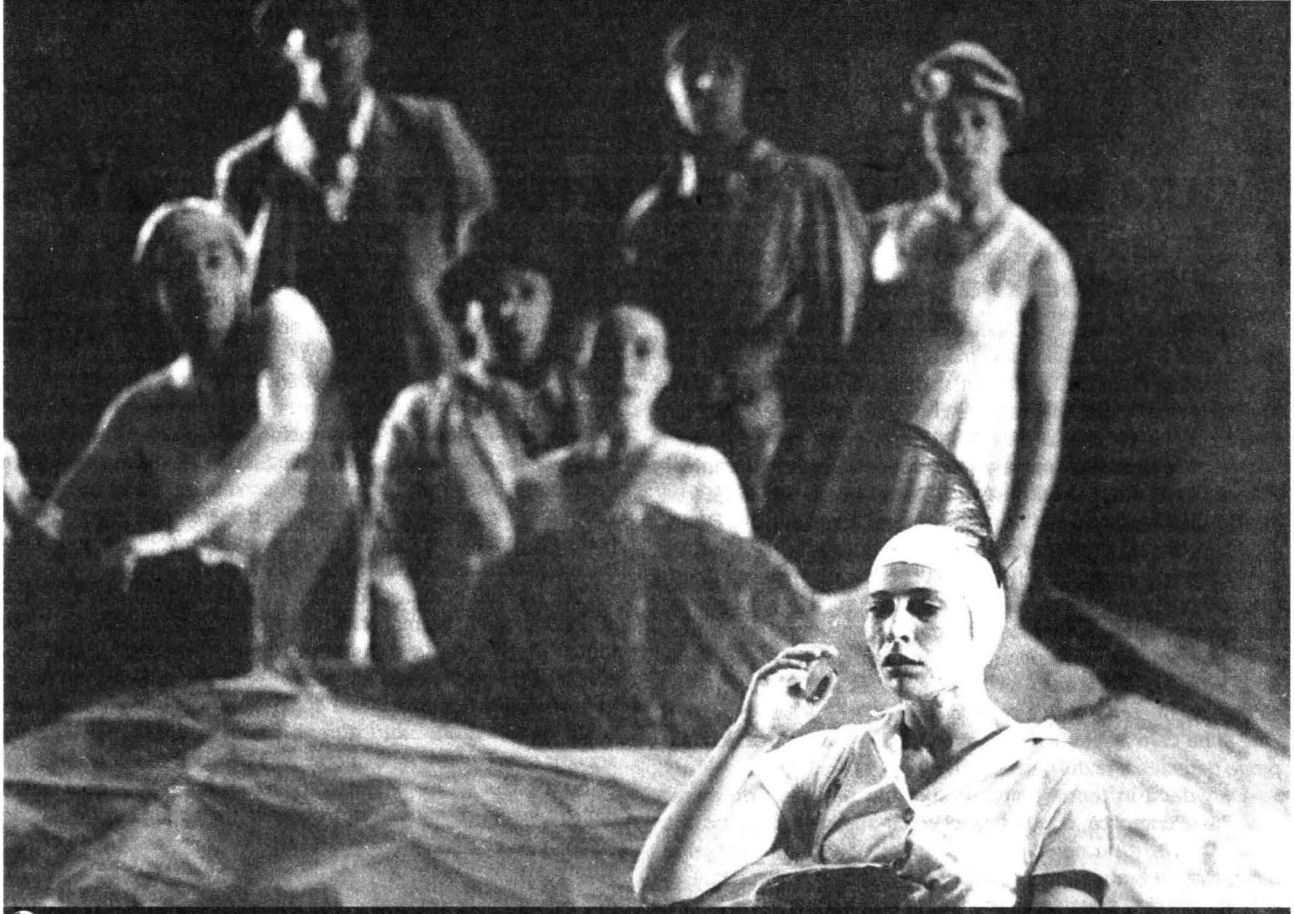
Vântul de la răsărit al teatrului

Prezentă masiv, ca și la edițiile precedente, dramaturgia rusă contemporană pare a călca apăsat pe urmele celei clasice – ruse, dar și sovietice. Același zbucium al „sufletului slav", aceleași iubiri fără perspectivă și uri fără consecințe, puse însă în pagină cu mai puțină îndemânare și mai puțină poezie. Este impresia creată de **Tania-Tania**, piesa foarte tinerei autoare Olia Muhina, o poveste cu iz cehovian (Studioul „Fomenko" din Moscova, compus din proaspeți și foarte talentați absolvenți de actorie), și de **Interviu de probă pe tema libertății** de Maria Arbatova, producție a teatrului-gazdă. (N-am văzut o a treia piesă rusească, **Școala proștilor** de Sașa Sokolov, adusă de același Studiou „Fomenko".)

La un nivel onorabil, dar nu mai mult, se situează, judecând după textele selecționate, dramaturgia sârbă – **Butoiul de pulbere** de Dejan Dukovski (Teatrul Iugoslav din Belgrad) fiind o suită de scheciuri în gust vag absurd – și cea maghiară – **Mărul împăratului** de Péter Kárpáti (Vigszinház din Budapesta) prelucrând în termenii unei parodii actualizante o veche poveste țigănească.

Spre a rămâne la fostul CAER (sau la Europa ex-răsăriteană, cum a spus, furat de retorică, un francez, la una dintre mesele rotunde), am reținut contribuția lituaniană cu **Dă-ne nouă zâmbetul tău, Doamne**, dramatizare de Rimas Tuminas și Almantas Grikevičius a unui capitol (!) dintr-un roman de Grigori Kanovici (actualmente, rezident israelian), emoționantă secțiune în viața unei mici comunități evreiești, înfățișată într-un spectacol intens liric și savuros comic, dar prea lung (Teatrul Mic din Vilnius), și pe cea bulgărească – **Nirvana** de Konstantin Iliev, o bună piesă „de cameră" inspirată din biografia poetului Peio Iavorov și prilejuind celor doi interpreți de la Teatrul Național „Ivan Vazov" din Sofia o evoluție tensionată, mai mult decât convingătoare.

A fost prezent cu un nou text, **Dragoste în Crimeea**, montat de Teatrul Contemporan din Varșovia, și Slawomir Mrożek; din păcate, dată fiind programarea, spectacolul mi-a scăpat.



Imagine din Călătorul nemișcat **– compania pariziană Philippe Genty (text și regie: Philippe Genty)**

Spectacolul de autor

Dacă Estul Europei, reprezentat, pe lângă spectacolele amintite, și printr-o producție slovacă și una slovenă, a ilustrat, în cadrul Bienalei, în special conceptul tradițional de dramaturgie – piese „propriu-zise", putând fi traduse și jucate și în alte spații decât cel de origine –, Vestul a impus îndeosebi, mai insistent chiar decât în anii trecuți, spectacolul „de autor", în care textul, adesea pretext pur, se topește aproape cu totul în lucrarea scenică, devenind practic inseparabil de ea și de artistul creator al amândurora. În formă extremă și, trebuie spus, impecabilă, tendința s-a manifestat în montarea companiei pariziene Philippe Genty; **Călătorul nemișcat** e un spectacol de teatru-dans-pantomimă, ce vorbește, fără a utiliza decât vreo douăzeci de cuvinte, despre stări și simțăminte, impresii și amintiri, vise și visuri – extrem de frumos, dar, la limită, un experiment închis în sine însuși. La fel se anunța a fi spectacolul Teatrului Romea din Barcelona cu **Figasantos-Fagotrop**, text, muzică, regie și scenografie de Carles Santos; spun „se anunța" pentru că, din cauza unei defecțiuni tehnice – iremediabilă, pare-se, chiar în Germania! –, nu ne-a fost dat să vedem decât primul sfert de oră al reprezentației, nu tocmai concludent. În vecinătate s-a situat și spectacolul italienesc **Între infinitele puncte ale unui segment** de Cesare Lievi (Centro Servizi e Spettacoli din Udine), o experiență formală de indiscutabilă perfecțiune plastică, dar complet lipsită de emoție.

S-au abătut mai mult sau mai puțin de la această tendință, prezentând piese autonome, deși adânc „ancorate" în specificul locului lor de baștină, montările venite din Irlanda, Spania (Andaluzia) și Elveția. **Privește-i pe fiii Ulster-ului cum mărșăluiesc spre Somme** de Frank McGuinness evocă participarea unui detașament irlandez la luptele din primul război mondial; în interpretarea excelenților actori ai faimosului Abbey Theatre din Dublin, textul, solid dar suficient de tezist, se urmărește cu atenție mereu trează. Parabolă în spirit beckettian, **Oțet de Xeres** de Juan Macandé (trupa La Zaranda din Jerez de la Frontera) e istoria a trei bătrâni artiști ce-și amintesc, într-o beție tulbure, gloria – reală? închipuită? – de mult apusă. Surpriza festivalului (în ce mă privește, cel puțin) a constituit-o reprezentația Teatrului Neumarkt din Zürich cu **Ferma umbrelor în sala Teatrului Neumarkt** în care, glosând „postmodernist" pe subiectul unei piese de tip popular (și foarte populară, în Elveția), dramaturgul și regizorul Ruedi Häusermann dă o sinteză în același timp caricaturală și duioasă a mentalității concetățenilor săi din „țara cantoanelor".

În fine, au constituit excepții în toată regula de la amintitul curent piesa finlandezului Jouko Turkka **Bărbat sau femeie: cine e mai câștigat**, o comedie „trăsnită", foarte hazoasă, și cea a francezului Gilles Ségal (născut în România), **Domnul Schpill și domnul Tippeton**, o dramă tandră și amară, amplasată în lumea circului, dar vorbind în genere despre nenorocirea de a fi „altfel" într-un univers ostil. Ambele – texte interesante, dar prea puțin valorificate scenic (Teatrul Municipal din Lappeenranta, respectiv Capucines Productions din Paris).

Cum arată noua dramaturgie europeană în 1996? Nu foarte entuziasmant, s-ar zice. Dar nici tocmai deprimant. Este, după toate semnele, la ora căutărilor, ezitărilor, încercărilor, oglindind, fără îndoială, vremurile prezente și realitatea lor lichidă, cum spune cineva. Va deveni această realitate și, o dată cu ea, dramaturgia, mai consistentă? Un răspuns va da, probabil, tot Bienala de la Bonn, în 1998.

ALICE GEORGESCU

MESE ROTUNDE – SUBIECTE ASCUȚITE

În bunul său obicei, care – iată – după patru ani, începe să devină o bună tradiție, Bienala de la Bonn desfășoară nu numai spectacole din aproape toată Europa, dar și colocvii, mese rotunde, simpozioane, lecturi de piese, toate urmând să dezbată și să definească idei precum europenismul, strategia comunitară, diferențele și solidaritatea culturală etc. Bonnul devine astfel, o dată la doi ani, nu numai un loc de desfătare artistică, dar și unul de efervescență intelectuală. Chiar dacă nu pot rezolva marile și micile conflicte ale lumii contemporane, chiar dacă nu pot stabili măcar soluții sau combinații tactice, dezbaterile acestea creează cunoaștere, ascut inteligența și deschid drumuri de înțelegere. Trăim, într-adevăr, într-o lume care vorbește mult, care oferă la fiecare 24 de ore un pretext de discuție, căutat uneori cu tot dinadinsul, cu obstinație, obsesiv, dar am învățat cu toții că dialog înseamnă democrație, înțelegere, cunoaștere reciprocă, dezvoltare și, nu în ultimul rând, defulare nervoasă, de-stresare, o cale de a-i împăca pe oameni între ei și de a-l împăca pe om cu sine însuși.

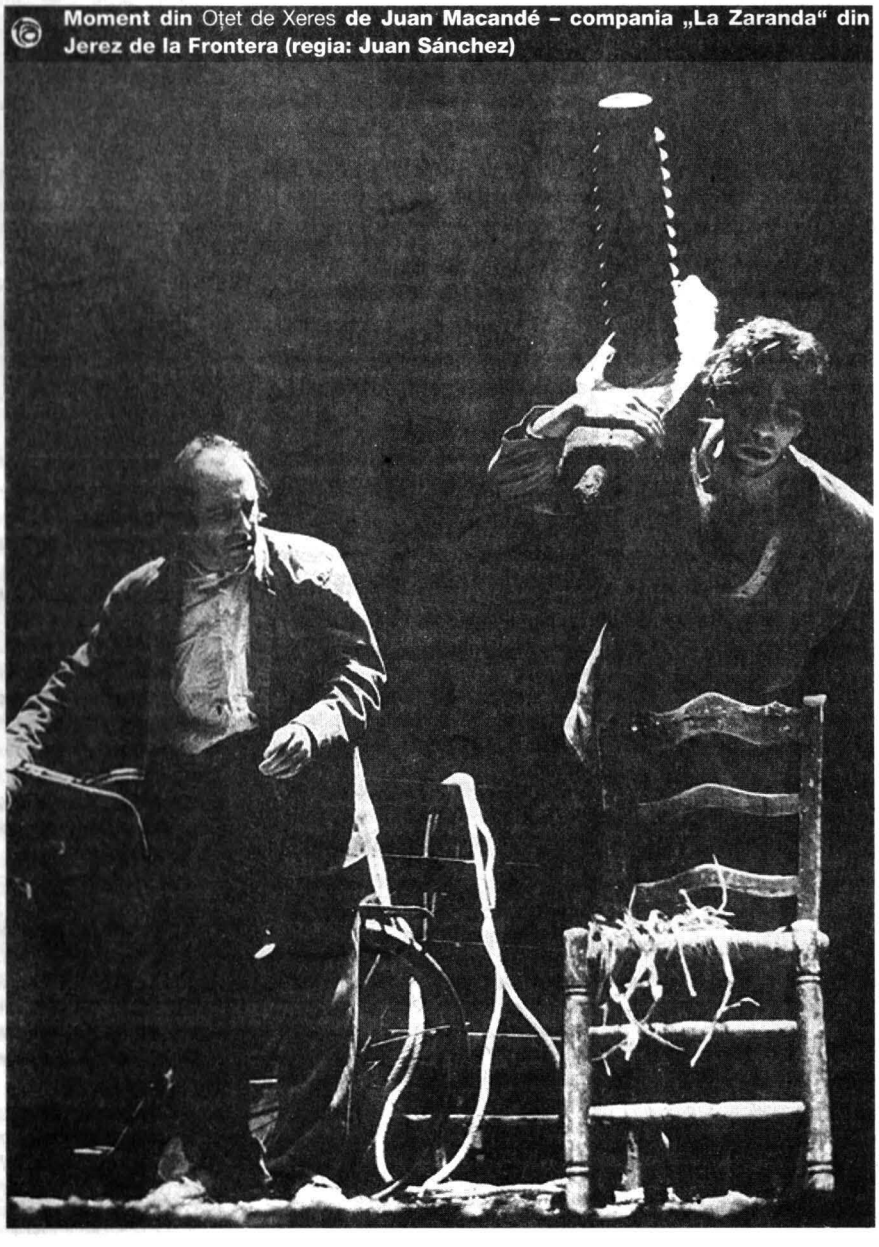
La Bonner Biennale se practică dialogul zilnic. Arunc o privire în programul celor zece zile de festival și constat că **în fiecare zi** a avut loc câte o masă rotundă sau un colocviu, o dezbatere sau o lectură publică: „Cultura desparte sau unește?" (despre spațiul cultural ex-iugoslav); „Opoziția Nord-Sud în teatrul european"; „Noi subiecte, o nouă estetică, noi simțăminte" (despre schimbările din teatrul est-european); „O nouă generație de autori – o nouă luptă?"; „Celălalt, o amenințare? limbi asemănătoare – o altă cultură"; „Teatrul în Albania"; „Teatrul la televiziunea poloneză"; „Se modifică noțiunea de autor?"; „Trecerea graniței – traducerea teatrului în alte limbi"; etc.

Temele discuțiilor au fost incitante. Și au incitat. S-a discutat în acord sau în contradictoriu, cu argumente și, uneori, cu pasionalitate. Autorii, directorii de teatre, regizorii, criticii au schimbat mereu unghiul de vedere asupra chestiunilor puse în dezbatere. De pildă, în dialogul pe tema Nord-Sud, patronat de Convenția Teatrală Europeană, reprezentantul Suediei a încercat să definească specificul teatrului septentrional și al celui meridional, fiind contrazis imediat de un francez și un italian; în discuția cu și despre autorii tineri, reprezentantul Finlandei a încercat să afle de la tinerii autori care este cauza blazării lor, a „bătrâneții" lor premature, nefirești. Criticul german care conducea discuția a ripostat foarte hotărît, refuzând premisa.

Participanții au ținut la ideile lor, la poziția lor, nu însă până acolo încât să nu asculte argumentele celuilalt. Fiecare a venit cu „ceva" de acasă (idei, concepte, prejudecăți), dar s-a întors cu mult mai mult, adăugându-și la „bagaj" gândirea celorlalți.

Da, e adevărat, se vorbește mult azi în lume, dar nu întotdeauna fără folos. (Vezi, în acest sens, și Manifestul Bienalei, pe care-l publicăm alăturat.) Aștept, cu sinceră curiozitate, o masă rotundă pe tema teatrul cisatlantic și teatrul transatlantic, sau Europa-America în teatru. Dorința noastră intelectuală de confruntare, ordine și echilibru ar căpăta în felul acesta o nouă satisfacție. Nici un teritoriu nu pare să fie prea vast pentru schimbul de idei.

DUMITRU SOLOMON



Moment din Oțet de Xeres **de Juan Macandé – compania „La Zaranda" din Jerez de la Frontera (regia: Juan Sánchez)**

MANIFESTUL DE LA BONN

Cei 800 de oameni de teatru şi 65 de autori veniţi din 38 de ţări europene la Festivalul „Bonner Biennale – Noi piese din Europa" observăm cu îngrijorare degradarea culturală de după schimbările politice din '89.

Constatăm că, înaintea acestor schimbări, în Est ca şi în Vest, se investea mult în artă şi cultură; în numeroase ţări, ca de exemplu R.F.G. şi R.D.G., se putea vorbi aproape despre o „reînarmare" culturală. O dată cu dărâmarea Zidului, această tendinţă s-a inversat în Europa. În mod vizibil, în cele două blocuri există mai mult interes pentru rolul propagandistic al artei decât pentru arta însăşi.

Filosoful Max Weber spunea la începutul secolului: „O dată ce capitalismul a câştigat, el nu mai are nevoie de susţinere spirituală". Pentru ca aceste cuvinte să nu devină realitate, lansăm un apel tuturor forţelor politice din Europa, fie că sunt naţionale sau extranaţionale, de a face tot posibilul pentru a contracara degradarea instituţiilor culturale, a culturii, pentru ca libertatea şi democraţia, dobândite de curând, să nu fie abandonate umorilor vulgare ale capitalismului.

Direcţia artistică a Festivalului „Bonner Biennale", în numele participanţilor: Manfred Beilharz, Tankred Dorst, Ursula Ehler, Iris Laufenberg şi autorii Bienalei:

ALBANIA	– Teodor Laco
AUSTRIA	– Marlene Streeruwitz
BELGIA	– Jean-Marie Piemme şi Jan Lauwers
BELARUS	– Alexei Dudarev
BOSNIA HERZEGOVINA	– Katsa Celan
BULGARIA	– Iordan Radicikov şi Konstantin Iliev
CEHIA	– Arnost Goldflam
CIPRU	– Christakis Georgiou
CROAŢIA	– Slobodan Snajder şi Lada Kastellan
DANEMARCA	– Sven Holm şi Morti Vizki
ELVEŢIA	– Urs Widmer şi Ruedi Häusermann
ESTONIA	– Mati Unt
FINLANDA	– Ouiti Nyytäjä şi Jouko Turkka
FRANŢA	– Jean-Claude Grumberg, Philippe Genty, Gilles Ségal şi Jo Bitume
GERMANIA	– Dea Loher
GRECIA	– Iakovos Kambanellis
IRLANDA	– Billy Roche şi Frank McGuinness
ISLANDA	– Olafur Haukur Simonarson şi Arni Ibsen
ITALIA	– Dacia Maraini şi Cesare Lievi
LETONIA	– Peteris Petersons
LITUANIA	– Alvydas Bausys şi Grigorijus Kanovicius
LUXEMBURG	– Guy Rewenig
MACEDONIA	– Goran Stefanovski şi Dejan Dukovski
MAREA BRITANIE	– Ken Campbell şi Edward Thomas
NORVEGIA	– Cecilie Loveid
OLANDA	– Gerardjan Rijnders şi Judith Herzberg
POLONIA	– Janusz Glowacki şi Slawomir Mrożek
PORTUGALIA	– Yvette Centeno şi Vera San Pays Lemos
ROMÂNIA	– Dumitru Solomon
RUSIA	– Viktor Slavkin, Saşa Sokolov, Olia Muhina, Maria Arbatova
SUEDIA	– Katarina Frostenson
SERBIA	– Dušan Kovačević
SLOVACIA	– Martin Porubjak şi Blaho Uhlar/Stoka
SLOVENIA	– Dušan Jovanović şi Dane Zaic
SPANIA	– José Sanchis Sinisterra, Juan Macandé şi Carles Santos
TURCIA	– Kerem Kurdoglu şi Grupul Kaybolma
UCRAINA	– Jaroslav Stelmach şi Alexandr Stoliarov
UNGARIA	– György Spiró şi Péter Kárpáti

LEV DODIN ŞI LES TRIOMPHES

Începând din 1992, o inedită suită de evenimente culturale polarizează periodic atenţia publicului parizian: „Les Triomphes de Russie à Paris". Propagandă culturală cu substrat politic, „imaginea" Rusiei în Occident, dansuri tradiţionale în şuierat de samovare – am fi tentaţi să credem. În realitate, nimic din toate acestea. „Les Triomphes" este, de fapt, un fel de sinteză a premiilor Molière, César, Victoire de la Musique şi Goncourt, recompensând în fiecare an cinci artişti de cultură rusă din toate domeniile artei. Premiile sunt atribuite de un juriu independent de orice autoritate politică sau economică şi animat de scriitoarea Zoia Buguslavskaia. Ceremonia de decernare are loc pe 7 ianuarie – zi de Crăciun în Rusia – la Teatrul Mare din Moscova şi este retrasmisă la televiziune.

Turneul parizian a apărut ca o replică a unei manifestări similare – „Les Saisons françaises" –, care a iniţiat un program complex de creaţii franceze în Rusia. În consecinţă, un dialog artistic permanent încearcă să revitalizeze legăturile culturale existente de mai bine de două secole între intelectualii din cele două ţări.

Timp de zece zile, între 18 şi 28 aprilie, concerte simfonice, operă, dans, cinema şi, bineînţeles, teatru au adus în eclectismul vieţii culturale pariziene nota inconfundabilă a artei autentice.

Lev Dodin şi trupa de la Malîi Teatr – una dintre surprizele Festivalului Teatrelor Europene de la Bucureşti – au prezentat pe scena de la Bobigny un spectacol-maraton de mai bine de zece ore: **Demonii**, adaptare a romanului omonim de Dostoievski. Creată în 1991 în cadrul Festivalului de la Braunschweig, montarea lui Lev Dodin atinge proporţiile unei imense fresce, imagine tulburătoare a Rusiei, cu toate contradicţiile ei trecute sau prezente. „Timp de trei ani – afirma regizorul – teatrul nostru a fost bolnav de Dostoievski, cel care toată viaţa a pus întrebări fără răspuns... Astăzi, când se întâmplă ce se întâmplă în Rusia, e inutil să comentăm actualitatea acestui roman profetic al lui Dostoievski. Demonii luptă totdeauna pentru putere, declară războaie... Numai că aici nu e vorba de politică. Nu politica este cea care îi mobilizează pe oameni."

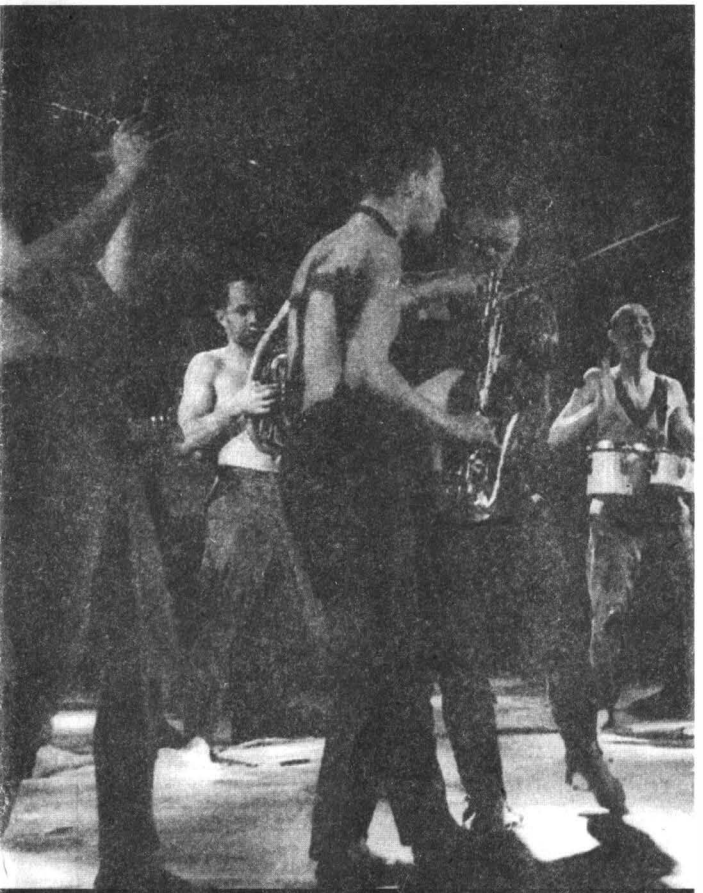
De la versiunea lui Nemirovici-Dancenko din 1913 la Teatrul de Artă, romanul nu a încetat să-i fascineze pe oamenii de teatru – de la Camus la Andrzej Wajda –, revelându-se permanent ca o tentaţie şi o provocare în acelaşi timp. Transpoziţia scenică a unei opere romaneşti presupune în general o selecţie şi ulterior un montaj care, nu de puţine ori, riscă să afecteze structura de rezistenţă a originalului. „Lectura" lui Lev Dodin a evitat primejdiile unei schematizări excesive a tramei, lăsându-se însă pradă fascinaţiei discursului filosofic, supradimensionat pentru exigenţele unei opere scenice. Ceea ce-l subjugă necondiţionat pe cititorul romanului nu-i poate oferi spectatorului decât o satisfacţie intelectuală parţială.

Textul dostoievskian, de o densitate şi o profunzime ideatice rare, se dezvoltă în permanenţă după modelul triadei hegeliene – teză-antiteză-sinteză – şi, în consecinţă, rareori permite o fragmentare care să nu se transforme în amputare. Regizorul a intuit riscul unei posibile fracturi semantice, dar, în acelaşi timp, păstrarea unei partituri monologale excesive a condus către o diminuare considerabilă a ritmului scenic, de unde şi dimensiunea neobişnuită a spectacolului.

În ciuda acestui inconvenient, exemplară ni s-a părut rezolvarea problemei spaţiului de joc. O scenă înclinată spre stânga – semn al unei lumi în dezechilibru –, un decor esenţializat şi în permanentă metamorfoză dovedesc o admirabilă asimilare a lecţiei constructiviste. Biserică, salon, casă conspirativă, teren pentru duel, totul devine posibil prin simpla ridicare şi coborîre a unor panouri de lemn. Din când în când, un fel de punţi laterale aduc la suprafaţă, din adâncurile „infernului", victimele „demonilor", din ce în ce mai numeroase spre final.

Spectacolul-gigant al lui Lev Dodin rezistă în faţa unui asemenea efort graţie unei trupe impresionante atât prin dimen-

Corespondenţă de la Paris



Scenă din Gaudeamus după Serghei Kaledin, în adaptarea și regia lui Lev Dodin (Malîi Teatr din Sankt-Petersburg)

siuni (peste treizeci de actori) cât și prin omogenitate. O singură fisură, din păcate esențială – Piotr Semak, titularul rolului principal, Stavroghin. O interpretare plată, netensionată și lipsită de nuanțe nu îi permite actorului să construiască figura enigmatică și fascinantă a eroului dostoievskian. Momentul confesiunii, de exemplu – sublimat de tensiune dramatică și totodată „cheie" a personajului –, se transformă în versiunea lui Piotr Semak într-o lecție bine învățată și debitată rapid.

La celălalt pol, Tatiana Șestakova (Lebiadkina) – laureată a Festivalului în 1992 – imprimă fiecărui moment o rezonanță particulară. Infirmitatea, nebunia (reală sau doar mimată), inocența victimei găsesc fără dificultate gestul sau intonația juste. Prezența sa în scenă dinamizează ritmul spectacolului și implică o permanentă mutație în reacțiile partenerilor de joc.

Preferința regizorului pentru relațiile binare între personaje este punctată de prezența câtorva scene de grup. O lumină crepusculară coboară peste aceste concentrate de umanitate, metamorfozându-le în veritabile tablouri amintind de neorealismul lui Ilia Repin.

Dincolo de inevitabilele hiatusuri pe care le presupune o asemenea tentativă, montarea lui Lev Dodin accede la statutul unei autentice „imago mundi". Depășind diferențele de mentalitate sau de experiență istorică, spectatorul devine martorul unei perpetue căutări a echilibrului, a certitudinilor politice sau religioase, a unui sens care să justifice existența ființei umane în irepetabila clipă ce i-a fost acordată.

ANCA PLATCU

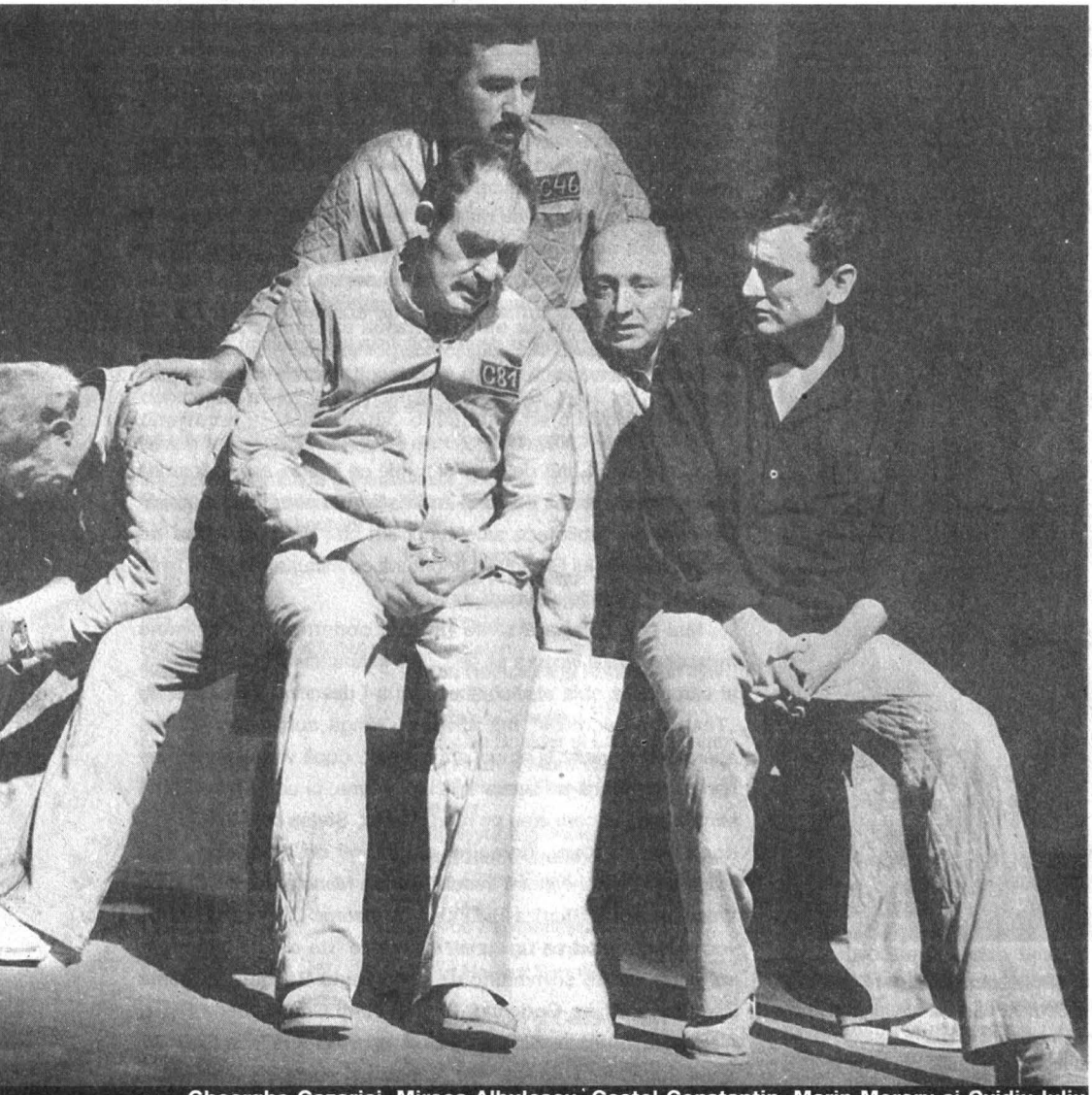
DESPRE TEATRU, CU DRAGOSTE

Am îndrăgit teatrul cu mult înainte de a fi văzut actori jucând pe o scenă adevărată. În orășelul de provincie în care mi-am făcut școala nu exista teatru și în acei ani de cumplite răsturnări și prăbușiri ce au urmat războiului, ani de tranziție (tot de tranziție, ca și acum, dar de la capitalism la socialism), nimeni nu se gândea la aceasta și nici vreo trupă teatrală nu se abătea atunci pe acolo, deși nu era departe de București.

În lungile vacanțe de vară – și, Doamne, niciodată verile nu mi-au mai părut atât de lungi și toride ca în acei ani –, doamna profesoară de Limba Română îmi împrumuta pe rând câte două-trei cărți din biblioteca sa. Atunci am citit **Viforul, Apus de soare**, piesele lui Caragiale, împreună cu minunatele „Momente și schițe", și multe alte cărți.

Mai târziu, aparatul de radio a constituit pentru mine miracolul care a început să dea viață întâmplărilor citite și altora, al căror sens abia atunci începeam a-l descifra. Emisiunile de „Teatru la microfon" mă atrăgeau lângă cutia fermecată a aparatului de radio și atunci am îndrăgit, după voce, actori care pentru mine încă nu aveau un chip anume, ci acela plăsmuit în mintea mea, și care erau pe rând Hamlet, Ștefan cel Mare, prinți, domnitori, haiduci, domnițe, curtezane ori jupânese. I-am îndrăgit și-i recunoșteam imediat pe Ion Manolescu, pe George Vraca, pe Lucia Sturdza-Bulandra, pe George Calboreanu, după vocile lor, uneori ca un tunet despicător de ceruri, alteori cu inflexiuni calde și-nvăluitoare... Pe Radu Beligan, Eugenia Bădulescu, Elvira Godeanu, Dina și Tanți Cocea, Cella Dima, Alexandru Giugaru, Ștefan Ciubotărașu, Grigore Vasiliu-Birlic, Silvia Dumitrescu-Timică, Niki Atanasiu și atâția alți mari actori ce au dat viață atâtor mari piese. În anii studenției am reușit să văd pe scenă actorii îndrăgiți jucând într-un teatru adevărat și fiecare piesă văzută era o încântare. Noi generații de actori s-au ridicat, afirmându-se și dovedindu-și talentul în piese minunate: Clody Bertola, Carmen Stănescu, Leopoldina Bălănuță, Olga Tudorache, Florin Piersic, George Constantin, Draga Olteanu, Sanda Toma, Silvia Popovici, Gina Patrichi, Victor Rebengiuc, Irina Petrescu, Ilinca Tomoroveanu, Valeria Seciu, Mariana Mihuț și alții, nu mai puțin îndrăgiți, chiar dacă numele lor nu-mi vin acum în minte.

Când frigul și bezna se abătuseră cuprinzând totul, teatrul și slujitorii lui minunați au aprins în sufletele oamenilor făclia speranței și publicul umplea sălile de spectacol cu pioșenia cu care, în vremuri de restriște, credincioșii se-ndreaptă spre biserică. Iar dacă „Siberia" se strămutase pe meleagurile noastre, așa cum cei ce nu ne-au cunoscut îndeaproape au crezut, aceasta era numai în sala de spectacol; pe scenă evoluau actori cu adevărat mari, în spectacole remarcabile, adevărate acte de cultură. În sălile înghețate, spectatorii,



Gheorghe Cozorici, Mircea Albulescu, Costel Constantin, Marin Moraru şi Ovidiu Iuliu Moldovan în Generoasa Fundaţie **de A. Buero Vallejo la Naţionalul din Bucureşti (regia: Horea Popescu)**

păstrându-şi paltoanele, căciulile, fularul, urmăreau cu ochii şi cu sufletul ceea ce se petrecea pe scenă, având conştiinţa că pentru ei anume s-au montat piesele acelea, actorii şi oamenii de teatru înţelegând momentul, propunând ceea ce putea interesa cu adevărat. **Danton, Cabala bigoţilor, Generoasa Fundaţie, Caligula** şi alte piese în care dictatura lua diferite chipuri şi forme de manifestare, dar cu replici rostite pe alocuri într-un anume mod, aşa încât orice spectator putea înţelege că absurdul şi grotescul dictaturii au fost aceleaşi în decursul istoriei şi tocmai cocoţarea pe culmi determina în final alunecarea şi prăbuşirea în tenebroase văgăuni, precum avalanşa pornită din vârf de munte. Inimile spectatorilor vibrau de emoţie descoperind în piese „idei regizorale" cu referiri directe la problemele lor, gesturi ori scurte replici care nu puteau să fi fost de la început cuprinse în text. În plină perioadă de „alimentaţie raţională", remarcabilă, de exemplu, a fost scena ospăţului din spectacolul cu piesa **Ploşniţa**: în jurul unei mese enorme, o mulţime de oaspeţi se repezeau cu furculiţele asupra unei bucăţele de şuncă, aproximativ cât un cub de zahăr, ce trona pe o farfurie în mijlocul mesei.

Freneticele zile ale lui decembrie '89 păreau să fi rupt zăgazurile ce ne ţinură sechestraţi atâta vreme în tunelul întunecat şi toţi, actori şi spectatori, ne risipirăm, dornici să aflăm ce era dincolo de capătul tunelului, să gustăm ori să sorbim cu nesaţ, fiecare după pofta inimii, libertatea. În frenezia noastră rătăcirăm iarăşi drumul spre lumină, ori poate spirite nefaste ne-atraseră într-un alt tunel, un labirint al tranziţiei...

I-am văzut pe îndrăgiţii actori, într-o procesiune tăcută şi tristă, străbătând străzile Bucureştiului, dorind să atragă atenţia că „teatrul moare", ca şi noi toţi, cei ce nu ştiurăm a găsi nici o comoară diavolească spre a ne plăti ieşirea din „labirintul tranziţiei". Era dureros de trist. Dar noi, spectatorii, îi asigurăm pe actori, dramaturgi, pe oamenii de teatru de întreaga noastră dragoste.

Şi mai este ceva... Spectatorii aşteaptă încă, răbdători, ca dânşii să se „adune", să se regăsească întâi pe ei înşişi, cu mijloacele specifice artei lor, ajutându-ne şi pe noi să ne regăsim, fiecare pe el însuşi şi puterea de-a o lua mereu de la capăt, de-a încerca să găsim drumul cel adevărat.

Există încă acei mari actori şi oameni de teatru capabili să-nţeleagă – aşa cum au mai făcut-o – momentul prin care trecem şi ce poate fi de interes pentru spectatorul român de astăzi, nu numai pentru cei pe meleagurile cărora se poate ajunge în turnee.

Aşteptăm încă acele mari spectacole care ar putea fi, acum, apropiate sufletelor noastre. Şi vă iubim.

MARIA VLĂŞCEANU